



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](#)

이 주 혜 교수지도
석사학위 청구 논문

드뷔시의 피아노 작품에 나타나는
물의 이미지

-〈물의 반영〉과 〈금빛 물고기〉를 중심으로-

2013

성신여자대학교 대학원

음악학과

홍 경 임

드뷔시의 피아노 작품에 나타나는 물의 이미지

-〈물의 반영〉과 〈금빛 물고기〉를 중심으로-

이 주 혜 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2013년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

홍 경 임

인 준 서

홍경임의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원 _____ 이 주 혜 _____ 인

심사위원 _____ 이 영 민 _____ 인

심사위원 _____ 홍 영 주 _____ 인

성신여자대학교 대학원

논문개요

드뷔시(Achille-Claude Debussy, 1862-1918)는 프랑스 인상주의(impressionism) 작곡가이다.

인상주의 음악은 19세기말 프랑스에서 나타난 음악 경향으로 인상주의 회화와 상징주의(symbolism) 문학의 영향을 받았다. 이들 회화와 문학에서 주요 소재로 생각하는 자연은 인상주의 음악에서도 중요 소재로 쓰였다. 드뷔시와 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937)로 대표되는 인상주의 음악은 화성, 리듬, 선율의 새로운 작곡 방법을 통해 음색적 색채를 구현하였고 이는 20세기 작곡가들에게 영향을 끼치게 된다.

본 논문에서는 드뷔시의 피아노 작품 <물의 반영>와 <금빛 물고기>의 형식, 모티브, 주제, 조성의 사용, 각 부분에서 나타난 특징을 분석하고 연주 해석을 첨가 하였으며, 이를 토대로 물의 이미지가 표현된 방법을 살펴보았다.

작품 분석에 앞서 드뷔시의 생애와 그의 주요 작품 및 피아노 작품을 살펴보고 인상주의 회화와 상징주의 문학에 관해 서술하였다. 또한 라벨과 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 작품 중 물의 이미지를 표현한 작품을 조사하고 드뷔시와 라벨의 작곡 기법의 공통점과 차이점에 관해 연구하였다.

본 분석에서는 드뷔시의 화성을 다양한 각도로 해석하여 드뷔시 피아노 음악의 특징을 이해함과 동시에 연주해석을 통하여 이상적인 연주에 도움을 주는데 목적이 있다.

목 차

논문개요

I . 서론	1
II . 본론	4
1. 드뷔시의 생애와 주요 작품	4
2. 인상주의와 상징주의	10
3. 드뷔시의 피아노 작품	13
4. 리스트와 라벨의 작품에 나타난 물의 이미지	21
5. <물의 반영(Reflets dans l'eau)> 과 <금빛 물고기(Poissons d'or)> 의 분석 및 연주 해석	30
1) 작품개요	30
2) <물의 반영>의 분석 및 연주해석	31
3) <금빛 물고기>의 분석 및 연주해석	58
III . 결론	85

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

<악보 1> 리스트 <에스테 장의 분수> 마디 111-118	23
<악보 2> 리스트 <에스테 장의 분수> 마디 18-20	23
<악보 3> 라벨 <물의 희롱> 마디 1-4	26
<악보 4> 라벨 <물의 희롱> 마디 48-50	27
<악보 5> 라벨 <물의 요정> 마디 10-13	27
<악보 6> <물의 반영> 주제부 A ¹ : 마디 1-3	32
<악보 7> <물의 반영> 주제부 B ¹ : 마디 25-26	32
<악보 8> <물의 반영> 주제부 B ¹ : 마디 31-32	33
<악보 9> <물의 반영> 주제부 B ¹ : 마디 61-63	33
<악보 10> <물의 반영> 주제부 A ¹ : 마디 1-3	35
<악보 11> <물의 반영> 주제부 A ¹ : 마디 4-11	37
<악보 12> <물의 반영> 주제부 A ¹ : 마디 12-15	38
<악보 13> <물의 반영> 경과구 : 마디 16-19	39
<악보 14> <물의 반영> 경과구 : 마디 20-24	41
<악보 15> <물의 반영> 주제부 B ¹ : 마디 25-28	42
<악보 16> <물의 반영> 주제부 B ¹ : 마디 29-32	43
<악보 17> <물의 반영> 주제부 B ¹ : 마디 33-35, 주제부 A ² : 마디 36-37	44
<악보 18> <물의 반영> 주제부 A ¹ : 마디 1-3, 주제부 A ² : 마디 36-37	45

<악보 19> <물의 반영> 주제부 A ² : 마디 38-43	45-46
<악보 20> <물의 반영> 경과구: 마디 44-47	47
<악보 21> <물의 반영> 경과구: 마디 48-50, 주제부 B ² :	
마디 51	48
<악보 22> <물의 반영> 주제부 B ² : 마디 52-57	49-50
<악보 23> <물의 반영> 주제부 B ² : 마디 58-62	51
<악보 24> <물의 반영> 주제부 B ² : 마디 63-67	53
<악보 25> <물의 반영> 주제부 B ² : 마디 68-71, 주제부 A ³ :	
마디 72-73	54
<악보 26> <물의 반영> 주제부 A ³ : 마디 74-81, 코다:	
마디 82-83	55
<악보 27> <물의 반영> 코다 : 마디 84-95	57
<악보 28> <금빛 물고기> 주제부 A ¹ : 마디 1-2	60
<악보 29> <금빛 물고기> 주제부 A ¹ : 마디 3-6	61
<악보 30> <금빛 물고기> 주제부 A ¹ : 마디 7, 경과구: 마디 8-9,	
주제부 B ¹ : 마디 10-11	62
<악보 31> <금빛 물고기> 주제부 B ¹ : 마디 12-15	64
<악보 32> <금빛 물고기> 주제부 B ¹ : 마디 16-17, 경과구:	
마디 18-21	65
<악보 33> <금빛 물고기> 주제부 A ² : 마디 22-29	66-67
<악보 34> <금빛 물고기> 주제부 C ¹ : 마디 30-33	68
<악보 35> <금빛 물고기> 주제부 C ¹ : 마디 34-42	69

<악보 36> <금빛 물고기> 주제부 C ¹ : 마디 43-45, 주제부 A ³ :	
마디 46	71
<악보 37> <금빛 물고기> 주제부 A ³ : 마디 47-50	71
<악보 38> <금빛 물고기> 주제부 A ³ : 마디 51-54	72
<악보 39> <금빛 물고기> 경과구: 마디 55-57	74
<악보 40> <금빛 물고기> 주제부 D ¹ : 58-63	74
<악보 41> <금빛 물고기> 주제부 D ¹ : 64-71	76-77
<악보 42> <금빛 물고기> 주제부 D ¹ : 72-75	77
<악보 43> <금빛 물고기> 주제부 D ¹ : 76-79	78
<악보 44> <금빛 물고기> 주제부 A ⁴ : 80-83	80
<악보 45> <금빛 물고기> 주제부 A ⁴ : 84-87	80-81
<악보 46> <금빛 물고기> 주제부 A ⁴ : 88-93	82
<악보 47> <금빛 물고기> 카덴차: 94-105	83-84

표 목 차

<표 1> 드뷔시의 피아노 작품의 작곡연대	13
<표 2> 드뷔시 <프렐류드>의 음악적 아이디어	17-18
<표 3> 드뷔시와 라벨의 인상주의 양식	29
<표 4> <물의 반영>의 구조	31
<표 5> <금빛 물고기>의 구조	59

I. 서론

19세기 후반의 음악사조는 전통적 낭만주의에서 벗어나 점차 새로운 20세기의 특징이 나타나는 시기로, 러시아 등 각국의 민족주의, 프랑스의 인상주의, 바그너를 중심으로 한 독일어권의 후기낭만주의 경향이 주를 이루며 전통과 새로움이 공존하는 시기였다. 당시 바그너의 극적인 스타일은 유럽음악에 지대한 영향을 끼쳤고 프랑스 또한 바그너의 영향권에 있었다. 그의 <트리스탄과 이졸데(Tristan und Isolde)>에서 나타난 트리스탄 화성(F-B-D#-G#)은 <반음계주의>라는 새로운 화성어법의 시초가 되고 조성은 크게 의미가 없어지게 된다.

이 시기에 민족주의의 태동으로 많은 작곡가들은 자국에서 음악의 소재와 영감을 찾고자 하였다. 러시아에서는 독일을 비롯한 서구 음악의 예술성을 강력히 비난하는 운동이 일기 시작했다. 프랑스에서는 바그너의 영향력을 벗어나 자국의 음악을 새롭게 시도하려는 경향이 성행하였다. 인상주의 음악은 독일 예술에서 두드러진 바그너를 중심으로 한 낭만주의적 예술 경향에서 탈피하고자 한 반(反) 독일 낭만적 음악이자, 프랑스의 민족주의적 경향이 두드러진 음악이다.

인상주의 음악은 인상주의 회화와 상징주의 문학에서 시작되었다. 인상주의 회화는 1870-1930년까지의 새로운 사조로, 1874년부터 10여 년간의 전성기 동안 순간의 전체적 인상을 재현하는 양식을 사용 하였다. 문학, 특히 시에서는 암시와 분위기를 중요시 하는 상징주의 사조가 등장했다. 이러한 인상주의와 상징주의가 추구하는 예민한 감각과 자연과의 교감은 음악에서 음색의 다양함을 실험한 인상주의 음악으로 나타났다. 대표적인 인상주의 작곡가는 프랑스의 드뷔시(Achille-Claude Debussy, 1862-1918)와 라벨(Maurice Ravel,

1875-1937) 이다. 이들은 파리 만국 박람회에서 들은 자바의 가믈란 음악에서 형식의 자유로움, 리듬의 신선함, 타악기의 효과에 대해 영향을 받았으며 5음 음계, 온음 음계, 그레고리안 성가, 반음계, 교회 선법을 이용하여 선율을 만들었다. 이들은 기존작곡가들이 잘 사용하지 않았던 비기능적 화음과 병행의 자유로운 사용, 기본음 없이 사용되는 9, 11, 13 화음, 3, 6도 화음의 전위, 미해결 화음, 엷박자 리듬, 복조성, 페달 포인트, 목관악기의 음색을 통해 자연과 인간의 심리 상태를 묘사 하였다. 또한 이들은 형식에 있어 독일 낭만주의자들의 장대하고 논리적인 형식이 아닌, 순간의 감정을 담을 수 있는 짧은 소품을 선호하였고 악보에 구체적인 음악적 지시어를 넣음으로써 연주자에게 많은 기량을 요구하였다.

“음악을 전통적으로 고정된 형식에 끼워 맞추어서는 안 되며, 음악은 색채와 리듬으로 이루어진 것이다.”¹⁾라고 말한 드뷔시는 화성의 작곡 방식에 있어서도 “나는 단지 내가 좋을 대로 화성을 사용할 뿐이다.”²⁾라고 말했다. 기존 화성법칙은 그에게 큰 의미가 없었고 미해결된 화성의 계속적 병행, 7, 9, 11화음의 사용, 완전 음정들인 4, 5, 8도의 병행 진행의 사용, 교회 선법, 5음 음계와 온음 음계에 기초하여 선율을 구성하는 등 화성과 선율에서 그만의 독자적인 스타일을 추구하였다.

형식에 있어서 각 작품은 유기적 형식으로 구성되었고 하나의 아이디어를 확대, 순환하며 새로운 요소를 첨가하였다. 그의 피아노 소품은 옛 형식과 같은 소나타는 없지만 ABA의 3부 형식을 사용하는 것과 론도 형식을 사용하고 있다. 하지만 그것의 전개과정도 극히 자유롭다.

드뷔시에게 있어 피아노는 선율과 반주로 이루어진 악기가 아닌, 화성을 혼합하고 새로운 음향을 창출하는 실험적 매개체였다. 따라서 드뷔시의 피아노

1) 민은기, 『서양음악사』 (서울: 음악세계, 2011), pp. 604-605.

2) 민은기, 『서양음악사』, p. 605.

작품에는 그의 전반적인 음악적 특징들이 잘 드러나 있기에 그의 피아노 작품 연구를 통해 그의 음악을 이해하고자 한다.

본 논문에서는 인상주의의 주요 소재인 물을 주제로 한 드뷔시의 <물의 반영(Reflets dans l' eau)>과 <금빛 물고기(Poissons d' or)>의 분석을 통해 드뷔시 음악의 인상주의적 특징이 피아노 작품에 어떠한 방식으로 나타나 있는지 형식과 조성, 선율, 리듬, 화성, 음계를 통해 알아보하고자 한다. 또한 두 곡의 분석에 앞서 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)의 <에스테 장의 분수(Les Jeux d'eau à la villa d'Este)>, 라벨의 <물의 희롱(Jeux d'eau)>, <물의 요정(Ondine)>을 통해 다른 작곡가들이 물의 이미지를 피아노로 어떻게 표현했는가를 살펴볼 것이다.

Ⅱ. 본 론

1. 드뷔시의 생애와 주요 작품

드뷔시는 1862년 8월 22일 프랑스의 상 제르망앙레(Saint Germain-en-Laye)에서 5남매의 장남으로 태어났다.³⁾ 1872년 10월, 시인 베를레느(Paul Verlaine, 1844-1896)의 장모이자 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849)의 제자인 마뎀(Mauté de Fleurville, 1823-1883)부인에게 피아노를 배우기 시작한지 1년 후 열 살의 나이로 파리 음악원에 입학하였다.⁴⁾ 그곳에서 1874년과 1877년, 1880년에 피아노부분 2등과 반주부분 1등 상을 수상한다.⁵⁾ 그 후 작곡과에 입학하였지만 자유분방하고 화려한 화성의 즉흥연주 때문에 비판을 받았다.⁶⁾

드뷔시는 1880년과 1882년까지 차이코프스키(Pyotr Il'yich Tchaikovsky, 1840-1893)의 후원자인 나디아 폰 맥크(Nadiejda Von Meck) 부인의 피아니스트가 되어 스위스, 프랑스, 이탈리아, 러시아 등을 여행하게 되고 이 여행에서 그는 차이코프스키의 음악을 비롯하여 보로딘(Alexander Porfirievich Borodin, 1833-1887)의 음악과 집시 음악을 접하게 된다.⁷⁾

그는 음악원 선생인 기로(Ernest Guiraud, 1837-1892)의 조언을 바탕으로

3) Elie Robert Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, 김란희 역 (서울: 음악춘추사, 1984), p. 13.

4) 이정화, “드뷔시(C. Debussy)의 Children's Corner에 관한 연구” (이화여자대학교 석사학위논문, 2001), p. 9.

5) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, p. 13.

6) Felix Aprahamian, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』, 박일충 외 7역 (서울: 중앙일보사, 1996), p. 24.

7) 설혜승, “C.A.Debussy의 Suite Bergamasque 연구” (동덕여자대학교 석사학위논문, 2002), pp. 3-4.

보수적 성향이 강한 칸타타 <검투사(Le Gladiateur)>로 1883년 로마상의 2등상을 수상하고 이듬해 1884년에 <탕자(L' Enfant Prodigue)>로 로마 대상(Prix de Rome)⁸⁾을 수상한다.⁹⁾ 이에 대한 부상(副賞)으로 주어진 로마에서 1년의 유학 생활 동안 접했던 셰익스피어(William Shakespeare, 1564-1616), 포우(Edgar Allan Poe, 1809-1849) 등의 문학, 시, 산문 그리고 리스트의 권유로 듣게 된 팔레스트리나(Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594)와 랏소(Orlando di Lasso, 1532-1594)의 다성 음악은 후에 드뷔시 음악에 영향을 끼치게 된다.¹⁰⁾ 유학을 마치고 파리에 돌아온 드뷔시는 상징주의 시인 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)와 만나게 된다.¹¹⁾ 드뷔시는 음악보다는 인상주의(impressionism) 회화와 상징주의(symbolism) 문학에서 영감을 얻게 되는데, 회화에서의 명암 대조와 빛과 그림자의 대비, 문학에서의 소리를 위한 문단의 사용과 단어의 차용은 그의 음악에 많은 영향을 끼친다.¹²⁾ 특히 단어 자체를 중요시 했던 상징주의 문학은 드뷔시 음악에서 음색의 중요성으로 나타난다.¹³⁾

1887년 관현악 작품 <봄(Printemps)>은 마스네(Jules Émile Frédéric

8) 매년 프랑스 미술 아카데미가 회화, 조각, 건축, 음악의 콩쿠르 중 각 최고 부문에게 주는 상으로 음악 부문은 파리음악원의 작곡과에서 뽑는다. 수험자는 칸타타 1곡을 제출해야 하고 수상자는 정부로부터 지급된 장학금으로 4년간 로마의 프랑스 아카데미에 유학할 수 있는 기회가 주어진다. 1803년부터 지금까지 계속 진행되고 있다.

김민지, “Claude Debussy의 「Images II(영상 2집)」에 관한 연구” (동덕여자대학교 석사학위논문, 2008), p. 3.

9) Arahamian, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』, p. 25.

10) 권유희, “끌로드 드뷔시” 『20세기 작곡가 연구 I』 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2003), p. 60.

11) 양일용, 『에피소드로 보는 서양음악사』 (서울: 태림출판사, 2006), p. 225.

12) John Gillespie, 『피아노 음악』, 김경임 역 (계명대학교출판부, 2010), p. 386.

13) 최진선, “C.Debussy 음악에 있어서의 인상주의와 상징주의에 대한고찰” (이화여자대학교 석사학위논문, 1988), p. 38.

Massenet, 1842-1912), 생상스(Camille Saint-Saëns, 1835-1921)등의 평론가들로부터 “평범하지 않은 것에 대해 지나치게 과장되고 음색을 너무 강조하여 형식이나 기본 법칙의 중요성을 망각하고 있기에 예술적인 진실에 있어서 가장 위험한 적이라고 할 수 있는 막연한 인상주의에 대해서 다시 생각해 보아야 할 것이다”¹⁴⁾ 라는 비판을 받았다.

드뷔시는 음악에서 낭만주의 작곡가, 바그너(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)와 무소르그스키(Modest Petro vich Mussorgsky, 1839-1881)의 영향을 받았고 1889년 파리 만국 박람회(The International Exposition)¹⁵⁾에서 들은 인도네시아 전통음악인 가믈란(Gamelan)¹⁶⁾의 영향을 받았다.¹⁷⁾ 당시에 바그너 음악의 환상성과 관능성, 반음계의 사용은 상징주의 시인들을 포함한

14) 권유희, 『20세기 작곡가 연구 I』, p. 60.

15) 19세기 중엽 영국, 미국, 프랑스 등은 제국주의 열강의 국력을 과시하기 위해 경쟁적으로 세계박람회를 개최했다. 1851년 런던 수정궁(Crystal Palace)에서 열린 세계 산업박람회를 시작으로 1853년에 뉴욕, 1855년에 파리 샹젤리제 거리(Champs-Élysées) 근처에서 개최되었다. 1889년 파리에서 열린 만국박람회는 가장 성대하고 화려하며 문화사적으로 의의가 높은 박람회로 평가되고 있는데 원래는 프랑스 혁명(Révolution Française) 1백주년을 맞아 기획되었다. 이 박람회는 그해 5월부터 11월까지 6개월 동안 개최되어 우리나라를 포함 중국, 터키, 등 세계 각국의 기업과 예술단체들이 참가하였으며, 2천 8백만 명의 관객이 관람해 대성황을 이루었다. 또한 세계 여러 나라의 민속음악도 공연되었는데 러시아를 비롯한 베트남, 인도네시아 등 아시아 국가의 민속음악도 포함되어 있었다. 에펠탑(La tour eiffel)도 이를 위해 세운 철제 구조물이었으며 박람회장 입구의 대형 아치로 활용되었고 당시 박람회장은 에펠탑을 중심으로 샹 드 막스(Champs de Mars), 오르세(Orsay) 강변과 앵발리드(Invalides) 주변, 센 강(Seine River) 맞은편 트로카데로 광장(Place du Trocadero)까지 넓게 펼쳐져 있었다.

박용수, 『파리에서 음악을 만나다』 (서울: 유비, 2008), pp. 256-257.

16) 인도네시아 민속음악으로 망치로 쳐서 소리를 내는 타악기 음악이다. 악기 구성은 동(銅)으로 만든 공 등의 타악기가 중심이며 대나무로 만든 관악기와 현악기가 추가 될 때도 있다. 각종 의식과 행사에서 연주되며 지역에 따라 자바와 발리 두 종류로 나뉘는데 드뷔시는 자바의 가믈란을 들었다.

상동. p. 258.

17) 양일용, 『에피소드로 보는 서양음악사』, p. 226.

많은 작곡가들에 영향을 끼쳤고 드뷔시 또한 영향을 받았으나 후에 그는 웅변적이고 스케일이 큰 바그너의 작곡방식에 대해 거부감을 갖게 된다.¹⁸⁾ 특히 1888년과 1890년에 바이로이트(Bayreuth)¹⁹⁾에서의 바그너 음악에 대한 순례는 그로 하여금 바그너 음악으로부터 멀어지게 되는 계기가 되었고, 반면 무소르크스키의 오페라 <보리스 고두노프(Boris Godounov)>를 통해 자신의 작품 방향이 상징주의와 가깝다는 것을 깨닫는다.²⁰⁾

1893년 <현악 4중주> 이후 1894년 12월 23일 말라르메의 목가시에 곡을 붙인 <목신의 오후 전주곡(Prelude a l' apres-midi d' un faune)>이 파리 국민음악협회에서 초연되었다.²¹⁾ 이 곡은 청중들 앞에 전혀 없는 형식으로 보여졌고, 악보는 전통적 방법으로 분석이 불가능하기 때문에 현대음악사에서 중요하게 기록된다.²²⁾

1900년 관현악곡 <야상곡(Nocturnes)>의 초연 이후 1902년 4월 30일 오페라 <펠레아스와 멜리장드(Pelléas et Mélisande)>의 초연으로 드뷔시 자신의 입지를 확실히 다지게 된다.²³⁾

이즈음 드뷔시의 사생활에도 많은 변화가 있었다. 1892년부터 듀퐁(Gabrielle Dupont)이라는 여성과 동거하고 있었으나 1898년 헤어지고 그 다

18) 배상희, “드뷔시의 판화 “Estampes” 에 관한 소고” (성신여자대학교 석사학위논문, 2001), pp. 5-6.

19) 바이로이트(Bayreuth)는 독일의 남북을 연결하는 교통의 중심지로 바그너가 자신의 악극 <니벨룽겐의 반지(Der Ring des Nibelungen)>의 공연을 위해 이 곳의 북쪽에 축제극장(Festspielhaus)를 건설하였다. 이곳에서 1876년 <니벨룽겐>과 1882년 <파르지팔(Parsifal)>을 초연하였고 1951년부터 현재까지 매년 바그너의 음악제가 열린다.

황영관, 『유럽음악기행Ⅱ』 (서울: 부키, 1999), pp. 30-40.

20) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, p. 13.

21) Aprahamian, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』, p. 29.

22) 상동.

23) 김정아, “인상주의 작곡가의 바이올린 음악” (성신여자대학교 석사학위논문, 2001), pp. 17-19.

음해 10월 텍시에(Lily Texier, 1872-1932)와 결혼하지만 1905년에 이혼한다.²⁴⁾ 그 후 은행가의 딸인 바르다크(Emma Moyse Bardac, 1862-1934)와 결혼하게 되고 그녀와의 사이에 낳은 클로드 엠마²⁵⁾를 위해 그녀가 5살 때 피아노곡집 <어린이 세계(Children's Corner)>를 작곡한다.²⁶⁾

1901년에는 <피아노를 위하여(Pour le piano)>를, 1903년에는 피아노 작품 <판화(Estampes)>를 작곡하고 1905년에 교향곡 <바다(La Mer)>와 피아노곡 <영상(Images I, II)>과 오케스트라곡 <영상(Images)>을 출판하였으며, 1910년과 1913년에 <전주곡(Préludes I, II)>을 완성하였다.

드뷔시는 발레 작품으로는 <감마(Khamma)>와 <유희(Jeux)>를 작곡하였다. <유희>는 디아길레프(Sergej Pavlovič Dâgilev, 1872-1929)²⁷⁾의 의뢰로 발레단 ‘발레 뤼스(Ballets Russes)’에서 활동하던 니진스키(Wacław Niżyński, 1889-1950)²⁸⁾의 안무와 함께 작곡되었는데 당시에는 스트라빈스키(Igor

24) 양미연, “C. A. Debussy 피아노 음악의 연구 고찰” (수원대학교 석사학위논문, 2008), p. 8.

25) Claud Emma. 애칭은 슈슈(Chouchou)이다. 그녀는 드뷔시에게 음악적 영감을 주었고 그녀 역시 드뷔시의 음악을 잘 이해했으며 피아니스트로서도 재능이 있었다. 1905년에 태어나 1919에 디프테리아균으로 사망했다.

<http://www.debussypiano.com/chouchou.htm>

26) 양미연, “C. A. Debussy 피아노 음악의 연구 고찰”, p. 8.

27) 러시아 미술 평론가, 후원자, 발레 흥행주이자 많은 유명한 무용수와 안무가들이 뒤에 명성을 얻게 된 발레 뤼스의 설립자이다. 디아길레프는 음악, 무용, 안무, 미술, 문학 분야의 예술가들이 전통에서 벗어난 새로움을 추구하는 점에서 공동작업을 펼칠 수 있는 기회를 만들었다. 그는 좀 더 복잡해진 발레 형식을, 일반 대중에게 호소하기 위한 공연 요소와 함께 발전시키기 위해 새로운 음악의 창작에 대한 필요성을 느껴 여러 작곡가와 공동 작업하기 시작하였는데 그중 가장 유명한 작곡가는 스트라빈스키였다. 1911년 <페트르슈카, 1911>와 <봄의 제전, 1913>은 그들의 대표적인 작품으로 남았다.

오희숙, 『20세기 음악1』 (서울: 도서출판 심설당, 2008), pp. 47-48.

28) 러시아 발레 무용수이자 안무가이다. 그는 역사상 가장 재능 있는 남성 무용가로 손꼽히며, 그가 맡은 역할의 재현에서 탁월함을 보여주었다. 그의 안무는 이후 안무가들의 발전 뿐 아니라 무용의 현대화 까지 영향을 미쳤는데, 그는 발레 안무개념의 혁신을 통해 고전 발레의 모든 규칙을 깨 버린데 있는데 기존 발레의 인체의 긴 선과 고조된 감정, 환상을 강조 하는 것에 반해 체험과 감각적

Fedorovich Stravinsky, 1882-1971)의 <봄의 제전(Le Sacre du Printemps, 1913)>에 가려져 대중의 주목을 받지 못했지만, 이후에 피에르 불레즈(Pierre Boulez, 1925년~)를 비롯한 음악가들에 의해 20세기의 중요한 음악으로 재평가 되었다.²⁹⁾

1910년 <클라리넷을 위한 제 1광시곡>을 작곡한 후, 직장암으로 건강이 쇠약해지고 재정적 어려움과 전쟁으로 인한 우울증을 겪으며 1915년 <첼로와 피아노를 위한 소나타>와 <플루트와 비올라와 하프를 위한 소나타>를, 1916년부터 이듬해까지 <피아노와 바이올린을 위한 소나타>를 작곡하는데 이는 드뷔시의 마지막 작품이 된다.³⁰⁾

1909년부터 나타난 직장암 증세는 1915년에 수술을 받았으나 계속 악화되어 1918년 드뷔시는 숨을 거두게 된다. 그의 시신은 3월 25일 페르 라셰즈(Père Lachaise) 묘지에 가매장 되었고, 이듬해 샹요 궁(Palais de Chaillot) 서쪽 파시 공동묘지(Montparnasse Cemetery)로 이장된다.³¹⁾

경험을 중시하였다. 또한 무대의 시각적 디자인을 강조 하여 인상주의 회화가 색채 자체를 중요시 한 것처럼 움직임 자체가 표현성을 지닌 것으로 나타내었다.

김수인, “무용의 초기 현대화 과정에 나타난 인상주의 예술사조의 영향 : 던컨과 니진스키의 작품세계를 중심으로” (이화여자대학교 석사학위논문, 2002), pp. 53-60, 90-98.

29) Aprahamian, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』, p. 46.

30) 상동. p. 49.

31) 황영관, 『유럽음악기행Ⅱ』, p. 256.

2. 인상주의와 상징주의

인상주의란 용어는 1874년 파리에서 개최된 <화가·조각가·판화가 무명협회전람회(The First Impressionist Exhibition, 1874)>에 출품된 모네(Claude Monet, 1840-1926)의 작품 <인상: 해돋이(Impression : soleil levant)>를 비롯하여 드가(Edgar De Gas, 1834-1917), 세잔(Paul Cézanne, 1839-1906) 등의 젊은 작가들의 작품에 대해 평론가 르루이(Louis Leroy)가 “전통적인 그림에 비해 마무리가 덜 된 그림, 사물의 고유한 색채를 무시한 그림, 정확한 형태가 없는 그림이며 그리는 대상의 순간적인 인상만을 그렸다.”³²⁾ 라고 비판하면서 시작되었다. 그들은 이러한 비평을 긍정적으로 받아들여 스스로를 인상주의자라 칭하고 당시 파리예술원의 기존 화풍(畫風)인 사물의 정밀묘사 대신 순간적인 표현을 그림에 담았다.³³⁾

인상주의 그림은 정물화 보다는 풍경화를 주요 소재로 하여 뚜렷한 윤곽이 없는 희미한 경계선, 복잡한 색조, 명암의 대비, 빛의 역할 강조 등의 특징을 지닌다.³⁴⁾ 톰슨(Oscar Thompson)은 인상주의에 대해서 다음과 같이 설명했다.

문학, 화단, 음악에서 나타난 이 예술가들의 특징은 묘사보다는 암시를 목표로 삼아, 대상 자체의 표현이 아닌 대상에 대한 감정적 반응을 반영하였고, 시각적 현실을 포착하고 고정시키기 보다는 인상(impression)을 해석하는 것에 중점을 두었다.³⁵⁾

32) 선아침, “인상주의의 영향을 받은 오지호의 작품 연구” (단국대학교 석사학위논문, 2012), p. 3.

33) 이종구, 『20세기 시대정신과 현대음악』 (서울: 한양대학교 출판부, 2007), p. 50.

34) 이석원, 『현대음악』 (서울: 서울대학교 출판부, 2008), p. 48.

35) Oscar Thompson, 『*Debussy, The Man and Artist*』 (New York : Dover Publications, 1937), p. 21.

음악에서의 이러한 예술사조는 1890년에서 1930년까지 계속 되며 대표적 인상주의 작곡가로는 프랑스의 드뷔시, 라벨, 스페인의 파야(Manuel de Falla, 1876-1946), 이탈리아의 레스피기(Ottorino Respighi, 1879-1936), 영국의 델리우스(Frederick Delius, 1862-1934)가 있다.³⁶⁾ 이들 인상주의 음악은 온음 음계, 5음 음계, 교회선법, 기본음 없이 사용되는 9, 11, 13 화음, 미해결 화음, 화음의 병행 진행, 그레고리안 성가, 이국적 음악, 엇박자 리듬, 목관악기의 음색 등을 사용하며 자연과 인간, 인간의 심리 상태를 표현한다.³⁷⁾

상징주의는 보들레르(Charles Pierre Baudelaire, 1821-1867), 말라르메를 중심으로 문학에서 출발한 것으로, 논리적이고 지적인 내용보다 단어의 분위기과 발음에 중심을 두었다.³⁸⁾ 이미란은 상징주의 문학에 대해 “단어를 고유의 뜻이 아닌 이미지로 사용하였고 전통적인 운(韻)과 리듬이 아닌 자유시, 산문시를 시도하였으며 모호성과 암시성을 추구하였다.”³⁹⁾고 서술했다. 말라르메는 상징주의를 “하나의 사물로 하여금 점차적으로 어떤 기분을 드러내도록 하는 예술 혹은 반대로 어떤 사물을 선정해서 그것으로부터 영혼의 상태를 끌어내는 예술”⁴⁰⁾ 이라고 정의하였다. 상징주의에 해당하는 대표적인 화가는 고갱(Paul Gauguin, 1848-1903)이 있으며 회화 작품으로는 고갱의 <우리는 어디서 왔는가? 우리는 누구인가? 우리는 어디로 갈 것인가?(Where Do We Come From? What Are We? Where Are We Going?, 1897)>, 클림트(Gustav Klimt, 1862-1918)의 <물뱀 I (Water Serpents I, 1904-1907)>, 뭉크(Edvard Munch,

36) 신인선, 『20세기음악』 (서울: 음악세계, 2007), pp. 20-21.

37) 상동. p. 21.

38) 홍정수, 『두길 서양음악사 2』 (서울: 나남, 1997), p. 346.

39) 이미란, “C. A. Debussy의 'Quatre chansons de jeunesse'에 나타난 인상주의 미술과 상징주의 문학의 영향에 대한 연구” (한양대학교 석사학위논문, 1998), pp. 11-12.

40) 상동. p. 11

1863-1944)의 <절규(The Scream, 1893)> 가 이에 속한다.⁴¹⁾

드뷔시는 로마에서 돌아온 후 정기적으로 말라르메의 집에서 갖는 ‘화요일(Tuesdays)’ 에 참석하면서 객관적인 묘사가 아닌 심리상태를 서술하는 상징주의 작가들과, 사물의 정확한 묘사보다 즉각적이고 주관적인 인상을 그렸던 인상주의 화가들의 영향을 받았다.⁴²⁾ 드뷔시는 인상주의자라는 평가를 거부하며 자신의 음악은 비합리성, 환상, 분위기 상상력의 적용, 스치는 인상을 상징적 단어를 통해 표현하는 상징주의 사고에 더 가깝다고 말했지만 그의 음악의 불분명함, 모호한 경계와 진행 등의 면에서 인상주의 회화와 많은 공통점을 지니고 있다.⁴³⁾

이러한 인상주의와 상징주의에서 추구하는 예민한 감각과 자연과의 교감은 드뷔시 음악에서 음색의 다양함으로 나타난다.⁴⁴⁾ 드뷔시는 형식과 구성보다 선율과 화성의 음색을 더 중요시 하며 그것은 온음 음계, 복조성(複調性, bitonality) 과 다조성(多調性, polytonality), 반음계, 아라비아 음계, 병행음, 페달의 폭넓은 사용으로 표현된다.⁴⁵⁾ 드뷔시는 당시 화성적 관점에서 기존의 작곡 방식에서 벗어났지만 불협화음의 사용, 전조, 화성의 혼합 등을 자신만의 독특한 방식으로 전개 했다.⁴⁶⁾

41) 황지호, “19세기 상징주의 회화를 응용한 Body Painting 연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 2008), p. 19.

42) David Burge, 『20세기 피아노음악』, 박순련 역 (서울: 음악춘추사, 1997), p. 4.

43) 김용환, 『서양음악사 100장면(2)』 (서울: 가람기획, 2003), p. 347.

44) 최진선, “C. Debussy 음악에 있어서의 인상주의와 상징주의에 대한고찰”, p. 53.

45) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, pp. 35-39.

46) 김경임, 『피아노 음악』, pp. 386-387.

3. 드뷔시의 피아노 작품

화음의 가능성을 많이 실험 했던 드뷔시 음악은 피아노로부터 출발한다.⁴⁷⁾ 따라서 드뷔시의 피아노 작품에는 그의 전반적인 음악적 특징들이 잘 드러나 있으며 피아노 작품의 연구를 통해 그의 음악을 이해하고자 한다.

<표 1>은 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)의 제자인 알브레슈(Harry Halbreich, 1931~)가 드뷔시의 피아노곡의 작곡연대를 여섯 시기로 나누는 것이다.⁴⁸⁾

<표 1> 드뷔시의 피아노 작품 작곡연대

시기	대표작품	비고
청년기 : 1880-90	<2개의 아라베스크>, <꿈>	
과도기 : 1890-1901	<베르가마스크모음곡>, <춤곡>, <영상 I>, <피아노를 위하여>	
성숙기 : 1903-1907	<판화>, <스케치북에서>, <가면>, <기쁨의 섬>, <영상 II>	인상주의로서의 위치를 확고히 한다.
안정기 : 1908-1909	<어린이 세계>, <귀여운 니가르>, <하이든 예찬>	1910년 작곡한 <렌토보다 느리게>포함
1909-1913	<전주곡 I, II>	
1915	<연습곡집>	

47) Aprahamian, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』, p. 24.

48) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』 (서울: 도서출판 음악세계, 2002), p. 101.

그의 건반음악은 성격소품이 대부분이고 오르간 음악과 소나타, 변주곡은 없다.⁴⁹⁾

1880년 <보헤미아풍 춤곡(Danse Bohemienne)> 이후, 1888-1891년에 작곡된 <2개의 아라베스크(Deux Arabesques)>는 대위법적 짜임새로 고전적인 형식을 가지지만 고대 선법의 사용과 그 당시 금지됐던 병행 5도를 사용함으로써 드뷔시의 독특한 화성진행을 보여준다.⁵⁰⁾

<베르가마스크 모음곡(Suite Bergamasque)>은 <프렐류드(Prélude)>, <미뉴엣(Menuet)>, <달빛(Clair de lune)>, <파스피에(Passepied)>의 네 곡으로 이루어졌는데, 세 번째 곡 <달빛>은 엷박자 리듬과 함께 온음 음계 화성을 사용하여 드뷔시의 화성적 색채와 독자적인 분위기를 잘 드러낸다.⁵¹⁾

드뷔시는 1890년에 <꿈(Réverie)>, <춤곡(Danse)>, <낭만적 왈츠(Valse romantique)>, <발라드(Ballade)>, <마주르카(Mazurka)>, <야상곡(Nocturne)>을 작곡하고 1901년에 <피아노를 위하여(Pour le piano)>를 작곡한다.⁵²⁾ <프렐류드(Prélude)>, <사라반드(Sarabande)>, <토카타(Toccata)>로 이루어진 이 곡은 페달 포인트⁵³⁾의 사용, 프리지안 선법, 5음 음계, 온음 음계, 복조성, 병행 화음이 활용되어 풍부한 화성적 색채와 연주기교가 요구된다.⁵⁴⁾

1903년에는 <스케치북에서(D' un cahier d' esquisses)>와 <판화(Estampes)>가 작곡되었다.⁵⁵⁾ <판화>는 <탑(Pagodes)>, <그라나다의 황혼(La soirée dans

49) F. E. Kirby, 『건반음악의 역사』, 김혜선 역 (서울: 도서출판 다리, 1997), p. 395.

50) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, pp. 59-63.

51) Burge, 『20세기 피아노음악』, p. 5.

52) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, pp. 73-93.

53) 주로 베이스 성부에 놓이는 지속음을 뜻하며 pedal tone라고도 함. 18세기에 독일 오르가니스트들에 의해 많이 사용됨.

54) 백승연, “C. A. Debussy의 “Pour le Piano” 를 통한 인상주의 음악연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 1985), pp. 7-35.

Grenade)>, <비오는 정원(Jardins sous la pluie)>의 세 곡으로 구성되어 있고, 묘사적 제목은 시각 예술과의 연관성을 암시한다.⁵⁶⁾ <탑>은 가믈란 음악의 영향을 받은 동양적 선율을 통해 이국적 정취가 잘 나타나 있는 곡이고, <그라나다의 황혼>은 라벨의 두 대의 피아노를 위한 곡인 <귀로 듣는 풍경(Sites auriculaires, 1989)>중 첫 번째 작품인 <하바네라(Habanera)>의 악보에서 영감을 얻어 쓴 작품으로 스페인 리듬 하바네라를 곡 전체에 사용하여 통일감을 주었다.⁵⁷⁾

드뷔시는 스페인을 방문한 적이 없으나 F# major와 f#단조의 복조성, 아라비아 음계(D-C#-B#-A-G#-F#-E#)를 사용하여 상상만으로 이 곡을 작곡하였는데 이 곡에 대해 스페인의 작곡가 파야(Manuel de Falla, 1876-1946)는 “진짜이지 않으면서도 진실인데, 왜냐하면 여기에는 스페인 민속음악에서 직접 빌려온 것은 한 소절도 없으나, 곡 전체는 가장 세부적인 면에 있어서까지 스페인을 생각나게 하기 때문이다.”⁵⁸⁾ 라고 비평했다. <비오는 정원>은 두 개의 프랑스 동요 “이제 숲에는 가지 않겠어(Nous n’irons plus bois)”, “자장, 자장 우리 아가야(Do di, I’ enfaut do)”를 사용함으로써 프랑스의 자연을 묘사하였다.⁵⁹⁾

1904년에는 <마스크(Masques)>와 <기쁨의 섬(L’isle joyeuse)>이 작곡되었다. <기쁨의 섬>은 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)⁶⁰⁾의 작품 <시테르 섬으로의 출항(L’Embarquement pour Cythère)>에서 영감을 얻어 작곡한

55) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, p. 94.

56) 박유미, 『피아노문헌』 (서울: 음악춘추사, 2010), p. 345.

57) 안은주, “C. A. Debussy의 피아노 음악어법에 관한 연구 : <판화(Estampes)>를 중심으로” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2006), pp. 23, 40.

58) 상동. pp. 40-41.

59) 배상희, “드뷔시의 판화 “Estampes” 에 관한 소고”, p. 54.

60) 프랑스의 화가. 그의 작품은 프랑스 상류사회에서 펼쳐지던 풍속이나 취미에 적합한 작품으로 로코코회화로 분류된다.

것으로 곡 전체에 사용한 넓은 음역은 연주자에게 다양한 기량을 요구한다.⁶¹⁾

1904년부터 1905년까지 <영상 I>의 3곡 <물의 반영>, <라모를 찬양하며 (Hommage à Rameau)>, <움직임(Mouvement)>이 작곡되고 1907년에 <영상 II>의 3곡 <나뭇잎을 스치는 종소리(Cloches à travers les feuilles)>, <황폐한 사원에 걸린 달(Et la lune descend sur le temple qui fut)>, <금빛 물고기>가 작곡된다.⁶²⁾ 아프라하미안은 드뷔시가 자신의 출판업자인 뒤랑(Émile Durand, 1830-1903)에게 보낸 편지에 “조금 지나친 자만심인지 모르지만, 나는 이 곡들이 피아노 음악에서 제대로 한 위치를 차지할 것이며 슈만이나 쇼팽의 곡들과 어깨를 나란히 할 수 있을 거라고 믿고 있네.”⁶³⁾ 라 적었다고 언급했다. 이곡에 대해서 버이지(David Burge)는 그의 저서 『20세기 피아노 음악』에서 다음과 같이 서술했다.⁶⁴⁾

전통적인 화음의 진행에서 이레 없이 온음화음을 사용한 것, 드뷔시의 대담성은 작법에 있어서 두 세대 이후 작곡가들이 그를 평할 때 “소리로부터의 해방을 이루었다. 즉 각각의 화음을 그 전통적인 역할에서부터 자유로와지게 했다.” 고 단언하게 된 근거가 된 것이다.

1909년에 <하이든을 찬양하여(Hommage a Haydn)>가 작곡되고 같은 해 그의 딸을 위해 <어린이 세계(Children’ s Corner)>을 작곡하였는데 이 곡은 <그라두스 아드 파르나숨 박사(Doctor Gradus ad Parnassum)>, <코끼리 자장가(Jimbo’ s Lullaby)>, <인형을 위한 세레나데(Serenade for the Doll)>, <눈이

61) Aprahamian, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』, p. 41.

62) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』, pp. 117-119.

63) Aprahamian, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』, p. 40.

64) Burge, 『20세기 피아노음악』, p. 10.

춤추고 있다(Snow is Dancing)>, <어린 양치기(The little Shepherd)>, 골리워크의 케이크 워크(Golliwog's Cake-walk)>의 6곡으로 구성되어 있다.⁶⁵⁾

1910년에는 <렌토보다 느리게(La plus que lente)>, <전주곡(Préludes I)>⁶⁶⁾, 1913년에는 <전주곡(Préludes II)>가 완성되었다.⁶⁷⁾ 각각의 전주곡은 12곡씩 24개로 구성되어 있으며 <델프의 무희들>(Danseuses de Delphes), <서풍이 본 것(Ce qu' a vu le vent d' ouest)>, <비노의 문(La Puerta del Vino)>, <괴짜 라빈 장군(General Lavine-eccentric)>과 같은 묘사적, 암시적 제목을 가지고 있음과 동시에 <관화>에서 보여준 인상주의적 특성과 풍자와 유머가 나타나있다.⁶⁸⁾ 전세미는 자신의 논문에서 다음과 같이 프렐류드의 음악적 아이디어를 분류하였다(표 2).⁶⁹⁾

<표 2> 드뷔시 <프렐류드>의 음악적 아이디어

음악적 아이디어	작품
춤곡	프렐류드 1권: 1번<델피의 무희들>, 9번<끊어진 세레나데>, 11번<튀크의 춤>.

65) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, pp. 125-133.

66) 전주곡은 원래 곡 앞에 연주되는 곡으로 류트 연주자들이 악기의 조율 상태를 점검하기 위해서 연주했던 즉흥곡으로부터 시작되었다. 기악적 전주곡의 가장 초기 형식은 예배 중 성악음악이 연주되기 전에 오르간 주자가 다음에 부를 성악곡의 음을 알려주고자 그 음을 중심으로 짧은 음악을 즉흥으로 연주한 데서 유래하였다. 19세기부터는 이것이 단일한 주제나 분위기를 가진 짧은 작품에 사용되었다.

김지현, “드뷔시의 피아노 프렐류드 제2권 분석 연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 2002), pp. 3-4.

67) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, pp. 135-137.

68) 박유미, 『피아노문헌』, pp. 347-348.

69) 전세미, “드뷔시 인상주의 음악에 대한 연구 : <프렐류드 2권, 8번, '물의 요정'>을 중심으로” (한양대학교 석사학위논문, 2012), pp. 9-10.

	12번<민스트렐> 프렐류드 2권: 3번<비노의 문>
풍경·자연적 현상묘사	프렐류드 1권: 3번<들판에 부는 바람>, 5번<아나카프리의 언덕>
전설 묘사	프렐류드 1권: 10번<가라앉은 사원> 프렐류드 2권: 4번<요정은 훌륭한 무희>, 8번<물의 요정>
분위기를 자아내는 곡	프렐류드 1권: 2번<뚝>, 4번<소리와 향기는 황혼의 대기를 떠돈다>, 6번<눈 위의 발자국>, 7번<서풍이 본 것> 프렐류드 2권: 1번<안개>, 2번<고엽>, 5번<히드가 무성한 땅>, 11번<카노프>

각 곡의 제목은 곡의 마지막에 괄호 안에 표기함으로서 연주자가 제목에 구애받지 않고 참고하여 연주하라는 뜻을 비추고 있다.⁷⁰⁾ <전주곡 I>의 두 번째 곡인 <뚝(Voiles)>은 명사(名師)의 성을 나타내는 관사(冠詞)가 없기 때문에 ‘뚝’ (여성 명사)이나 ‘베일’ (남성 명사)로 두 가지의 해석이 가능하다.⁷¹⁾

프렐류드 각각의 곡에는 <너무 딱딱하지 않고 어루만지는 듯한 느낌으로 (Dans un rythme sans rigueur et caressant)>, <처음 부분보다 조금 천천히 시작할 것(Commencer un peu au-dessous du mouvement)>, <매우 고요하면서도 부드러운 감정으로(Très calme et doucement expressif)>, <박자 당기면서 커질 것(Serrez et augmentez)>등과 같은 템포의 지시와 <부드럽게 울리는 안개 속에서(dans une brume doucement sonore)>, <멀리서 들려오는 호른 소리처럼 (Comme une lointaine sonnerie de cors)>, <딱딱한 소리내지 말고 울릴 것

70) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』, p. 126.

71) 상동. p. 127.

(Sonore sans dureté)>등과 같은 음색의 지시도 있다.⁷²⁾

2권은 1권보다 음악적 지시와 인상주의적 색채가 더욱 두드러진다.⁷³⁾ <전주곡Ⅱ>의 두 번째 곡 <느리게 우울한 기분으로(Lent et mélancolique)>의 나 타냄말에 어울리는 선율은 병행 화음, 옥타브 유니즌(unison)⁷⁴⁾, 셋잇단음표 의 리듬으로 표현되며 썸여림은 *mf* 이상의 음량을 보이는 것은 2마디 밖에 되 지 않는다.⁷⁵⁾

드뷔시는 1권에서의 음형적 소재를 2권에서 사용하기도 했는데, 2권의 <고엽(Feuilles mortes)>은 1권의 <소리와 향기는 황혼의 대기를 떠돈다(Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir)>와 연관되고, <히드가 무성한 땅(Bruyeres)>은 1권의 <갈색 머리의 처녀(La fille aux cheveux de lin)>와 연관된다.⁷⁶⁾ 2권의 첫 곡인 <안개(Brouillards)>는 흰건반과 검은건 반의 조화로써 풍부한 음향을 보여주는데 마지막 프렐류드인 <불꽃(Feux d'artifice)>의 시작 부분에서 소용돌이 치는 듯한 음형과 비슷하다.⁷⁷⁾ 드 뷔시의 전주곡집은 드뷔시가 독자적인 음색을 구현하였고, 기능화성으로부터 독립했다는 점에서 큰 의미를 지닌다.⁷⁸⁾

드뷔시는 1914년에 피아노 작품과 관현악 작품의 두 가지로 작곡한 <영웅의 자장가(Berceuse héroïque)>이후⁷⁹⁾ 1915년 12개의 연습곡(Douze Études pour le piano)>을 작곡하여 쇼팽에게 헌정하였다.⁸⁰⁾ 이 작품은 1집의 6곡, 제 2

72) 김석관, 『드뷔시 2 전주곡집 제 1권』 발행인 손중목, (서울: 음악출판 일송미 디어, 2005), pp. 6-43.

73) 전세미, p. 9.

74) 한 옥타브위나 아래의 음이 동시에 울리는 음향효과를 말함.

75) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』, pp. 138-139.

76) Burge, 『20세기 피아노음악』, p. 15.

77) 상동. p. 16.

78) 신인선, 『20세기음악』, p. 67.

79) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』, pp. 174-175.

80) 김하얀, “C. Debussy의 Douze Etudes에 관한 연구” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2002), p. 15.

집의 6곡으로 두 권으로 출판되었다.⁸¹⁾ 각각의 곡들은 분명한 기교적 목적이 있는데 첫 번째 곡 <다섯손가락을 위하여(Pour les cinq doigts)>는 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)의 연습곡을 모방하였고 여섯 번째 곡 <8개의 손가락을 위하여(Pour les huit doigts)>는 엄지손가락을 제외한 빠른 스케일을 연주하도록 작곡되었다.⁸²⁾ 드뷔시 자신은 이 작품에 매우 만족했는데 그것은 뒤랑 에게 보내는 편지⁸³⁾로 미루어 알 수 있다.⁸⁴⁾ 드뷔시는 연습곡의 서문에 의도적으로 운지법을 적지 않았다고 썼는데 각기 다른 손 모양에 일정한 운지를 강요할 수 없기에 스스로 자신의 운지를 찾아야 한다고 생각했기 때문이다.⁸⁵⁾

드뷔시는 두 대의 피아노, 네 손을 위한 작품으로 <린다라하(Lindaraja, 1901)>, 한 대의 피아노, 네 손을 위한 작품으로는 <백과 흑으로(En Blanc et noir, 1915)>를 작곡 했고 네 손을 위한 피아노 작품으로는 <안단테(Andante, 1880)>, <작은 모음곡(Petite Suite, 1886-1889)>⁸⁶⁾, <스코틀랜드의 시장(Marche écossaise sur un thème populaire, 1891)>, <6개의 고대 에피그라프(Six Épigraphes Antiques, 1914)>가 있다.⁸⁷⁾

81) 상동.

82) Kirby, 『건반음악의 역사』, p. 400.

83) “I’ve invested a lot of passion and faith in the future of the Etudes. I hope you will like them, as much for the music they contain as for what they represent.(나는 이 연습곡의 미래에 많은 열정과 신념을 쏟았습니다. 이 곡들이 용도에 맞게 포함하고 있는 음악적인 내용들만큼 당신의 마음에 들기를 바랍니다.)”

Francois Lesure and Roger Nichols. *Debussy Letters*.

(Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1987), p. 300.

84) 김하얀, “C. Debussy의 Douze Etudes에 관한 연구”, pp. 15-16.

85) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, pp. 196-197.

86) <조각배로(En bateau)>, <행렬(Cortège)>, <미뉴에트(Menuet)>, <발레(Ballet)>의 네 곡으로 이루어졌다. 후에 앙리 뷔세르(Henri Büsser, 1872-1973)가 관현악을 위해 편곡하였다.

87) 권유희, 『20세기 작곡가 연구 I』, p. 105.

4. 리스트와 라벨의 작품에 나타난 물의 이미지

프란츠 리스트⁸⁸⁾는 작곡 기법에 있어서는 연주 기교의 발달을, 피아니스트로서는 독주회(recital)⁸⁹⁾의 업적을 남긴 인물이다.⁹⁰⁾ 연주기교와 예술적인 완성도에서 뛰어난 예술가들을 비르투오소(virtuoso)라고 불렀는데 당시에는 연주자들이 청중과 마주보고 연주하거나 등을 보이면서 연주하는 것이 일반적이었지만 리스트는 자신의 모습을 사람들에게 잘 보이게 하기 위해 최초로 피아노를 옆으로 놓고 연주했으며, 연주회에서 악보를 외워서 연주하고 연주회의 프로그램을 단독으로 이끌었다.⁹¹⁾

리스트는 후기 피아노 작품에서 미해결의 불협화음, 6도를 사용한 으뜸 화음, 운음 음계, 자리바꿈의 3화음, 병행 3도, 감7화음, 완전4,5도 화음, 증6

88) 헝가리 도보르얀(Doborjan)에서 태어나 바이로이트에서 폐렴으로 사망한다. 작가 빅토르 위고(Victor-Marie Hugo, 1802-1885)와 화가 외젠 들라크루아(Ferdinand Victor Eugène Delacroix, 1798-1863), 쇼팽(Frédéric François Chopin, 1810-1849), 베를리오즈(Hector Berlioz, 1803-1869), 파가니니(Niccolò Paganini, 1782-1840)의 영향을 받았고 교향곡, 성격적 소품, 연주회용 서곡의 요소가 결합된 교향시 형식을 창안하였다. 400여 곡을 작곡, 편곡 하였고 피아노 대표작품으로는 <피아노 소나타 B단조>, <피아노 협주곡 1,2번>, <순례의 해>, <초절기교 연습곡>, <메피스토펠트 왈츠>, <바흐의 이름에 따른 프렐류드와 푸가>, <헝가리 광시곡>이 있다.

Stanley John, 『천년의 음악여행』, 이창희, 이용숙 역 (서울: 예경, 2010), pp. 188-189.

89) 리스트가 1840년 자신의 연주회를 칭한 용어. 원래 ‘낭송’이라는 뜻이며 한 명의 연주자가 음악회 전체 프로그램을 맡는다는 뜻으로 처음 사용하였다. 리스트는 다른 사람의 보조 없이 독주자로 혼자 등장한 최초의 피아니스트였다. 1800년대 연주회 관행으로는 성악가나 다른 악기 연주자들과 함께 하는 프로그램이 일반적이었고 연주회 내내 피아노 독주를 한다는 것은 상상할 수 없었다. 따라서 근대적 의미의 독주회(recital)을 처음 연 사람으로 평가받는다.

박유미, 『피아노문헌』, p. 243

90) Kirby, 『건반음악의 역사』, pp. 310-311.

91) 민은기, 『서양음악사』, pp. 438-440.

화음을 사용하였고 특히 증6화음을 선율의 화성으로 즐겨 사용하였다.⁹²⁾ 또한 중세의 교회선법과 전음계의 사용, 애매한 조성, 때로는 무조(無調)에 이른 작곡법은 20세기 음악의 선구자 역할을 한다.⁹³⁾

이러한 인상주의의 특징을 보이는 리스트의 작품으로는 <순례 연보 3년(Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse, 1867-1877)>에 수록된 <에스테 장의 분수>, <조성 없는 바가텔(Bagatelle sans Tonalite)>, <헝가리 랩소디(Hungarian Rhapsodies 16-19)>, <꿈 속에(En rêve)>, <회색 구름(Nuages gris)>, <불운(Unstern)> 등이 있다.⁹⁴⁾

<순례 연보 1년(Années de Pèlerinage, Première Année, Suisse)>에 수록된 <샘가에서(Au bord d' une Source)>는 리스트가 물을 소재로 인상주의 요소를 나타내기 시작한 작품이다.⁹⁵⁾ <순례 연보 3년>에 있는 <에스테 장의 분수>는 리스트가 해마다 방문했던 삼나무와 분수로 유명한 ‘에스테 장’이라는 성에서 영감을 얻어 작곡했는데 온음 음계와 5음 음계를 사용한 모호한 선율, 페달 포인트와 4도, 2도 등의 울림을 이용한 색채, 스타카토, 트레몰로, 이중 트릴, 연타, 8도와 10도의 연속, 넓은 도약, 주제변형기법 등으로 물의 이미지와 음색을 표현하고 있다.⁹⁶⁾ 이 곡은 드뷔시, 라벨, 메시앙에게 영향을 주었다(악보 1, 2).⁹⁷⁾

92) Rey M. Longyear 『19세기 낭만주의 음악』, 김혜선 역 (서울: 다리, 2001), pp. 189-190.

93) Hamish Milne, 『음악의 유산 5, 낭만과 음악』, 박일충 외 7역 (서울: 중앙일보사, 1996), p. 181.

94) 김은미, “F. Liszt "Les jeux d'eaux a la villa d'Este" 와 M. Ravel "Jeux d'eau", C. A. Debussy "Reflets dans l'Eau"에 나타난 물(Water)의 표현기법 비교 연구” (부산대학교 석사학위논문, 2002), p. 7.

95) 박현지, “Franz Liszt의 에스테장의 분수(Jeux d'eau 'a la villa d'Este)에 나타난 인상주의적 경향” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2001), p. 8.

96) 임은라, “Franz Liszt의 <순례의 연보> 중 “에스테장의 분수 (Les jeux d'eaux à la Villa d'Este)” 에 대한 연구” (동덕여자대학교 석사학위논문, 2008), pp. 20-27.

<악보 1> <에스테 장의 분수>에 나타난 3도, 6도, 트릴, 스타카토, 아르페지오 분산 화음을 통한 물의 이미지 묘사, 마디 : 111-118

8도
111 트릴
아르페지오 분산 화음
6도
115 스타카토

<악보 2> <에스테 장의 분수>에 나타난 상행하는 트레몰로, 마디 : 18-20

8도
18
crescendo

라벨⁹⁸⁾은 드뷔시와 함께 인상주의 음악의 대표적 작곡가이지만 전통적 형

97) Milne, 『음악의 유산 5, 낭만과 음악』, p. 181.

98) 피레네에서 태어나고 파리에서 자랐다. 1889년 파리음악원 입학으로 드뷔시의 후배가 되었고 같은 해 파리 만국 박람회에서 자바의 가믈란 연주에 매료 되었다. 림스키-코르사코프(Nikolai Rimsky-Korsakov, 1844년-1908)와 리스트, 스승 포레(Gabriel Urbain Fauré, 1845-1924)의 영향을 받았다. 그의 작품 중 피아노 곡 <밤의 가스파르>는 어려운 기교로 리스트의 스타일을 연상시킨다는 평을 받는

식을 선호하는 고전주의적 경향을 보여주는 작곡가이다.⁹⁹⁾ 그는 스페인 민속 음악과 바로크 시대 하프시코드, 재즈 등의 이국적인 소재를 자신의 상상력과 유머로 결합하며 새로운 음색을 추구했다.¹⁰⁰⁾

라벨이 물을 주제로 작곡한 작품은 <물의 회룡>, <거울(Miroirs, 1905)>의 세 번째 곡인 <대양 위의 조각배(Une barque sur l' océan)>, <밤의 가스파르(Gaspard de la nuit, 1908)>의 첫 번째 곡인 <물의 요정>이 있다.¹⁰¹⁾

<물의 회룡>은 그가 존경하던 리스트의 <에스테 장의 분수>에서 영향을 받은 것으로 악보에는 앙리 드 레니에(Henri-François-Joseph de Régnier, 1864-1936)의 작품집 <물의 천국(La Cité des eaux)>에 수록된 “강물의 신(神)이 그의 흥을 돋우는 물을 보고 웃는다.(Dieu fluvial riant de l' eau qui le chatouille)” 가 쓰여 있다.¹⁰²⁾ 이 곡은 그의 스승 포레에게 헌정되었고 그 스스로 자신의 작품에 대해 “내 미래의 작품에서 발견될 피아노곡을 위한 작곡법의 모든 아이디어가 담겨있다.”¹⁰³⁾라고 말했다. 반음의 폭넓은 사용, 11화음, 딸림9화음, 단7화음과 장7화음, 분산 화음의 사용 등이 물, 폭포, 샘 등의 물소리를 묘사하고 있다.¹⁰⁴⁾ 아르페지오, 스타카토, 잇단음표,

다. 그의 화려하고 색채적인 관현악 작곡기법은 혁신적이고 독보적이다. 대표 작품으로는 <다프니스와 클로에>, <피아노 협주곡 G장조>, 피아니스트 비트겐 슈타인(Paul Wittgenstein, 1887-1961)을 위한 <왼손을 위한 피아노 협주곡>, <스페인 광시곡>, <볼레로>, <죽은 왕녀를 위한 파반>, <밤의 가스파르>가 있다.

Gillespie, pp. 251-253.

99) 홍정수, 『두길 서양음악사 2』, p. 388.

100) 민은기, 『서양음악사』, pp. 607-608.

101) 한송이, “'물'을 주제로 한 Maurice Ravel의 피아노 작품 연구” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2006), p. 11.

102) Arbie Orenstein, 『라벨의 삶과 음악』 전혜수 역 (서울: 음악춘추사, 2000), pp. 206-207.

103) 이내선, “모리스 라벨” 『20세기 작곡가 연구 I』 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2003), p. 340.

104) 김경임, 『피아노 음악』, pp. 288, 394-396.

트레몰로, 글리산도의 사용으로 물의 움직임을 나타내면서도 뚜렷한 선율을 이끌어 가고, 규칙적인 리듬을 사용함으로써 고전적인 면을 보여 준다.¹⁰⁵⁾ 또한 *ppp* 에서 *fff* 에 이르는 음량의 확대와 넓은 음역 사용을 통해 물의 다양한 이미지를 표현한다(악보 3,4).¹⁰⁶⁾

<밤의 가스파르>는 베르트랑(Aloysius Bertrand, 1807-1841)의 산문시 <Gaspard de la nuit: Fantasic a la Maniere de callot et Rambrant(밤의 가스파르: 램브란트, 칼롯풍의 환상, 1842)>의 영감을 받아 작곡되었다. <밤의 가스파르의> 첫 번째 곡 <물의 요정>은 호수 밑 궁전에 사는 물의 요정이 인간의 남자에게 거절을 당하자 절망과 분노 후에 체념에 이르러 소나기가 되어 빗방울로 사라져 버린다는 내용으로 음울한 선율과 트레몰로, 믹소리디안 선법(Mixolydian Mode, C#-D#-E#-F#-G#-A#-B)을 사용하여 분위기를 나타냈으며 형식이나 조성, 구조는 전통적 기법을 사용하였다(악보 5).¹⁰⁷⁾

105) 김형신, “드뷔시와 라벨의 피아노 작품 비교 연구 : 물의 반영과 물의 희롱을 중심으로” (전남대학교 석사학위논문, 2003), p. 56.

106) 이지원, “ ‘물’ 을 주제로 한 Debussy의 『물의 반영(Reflets dans l’ eau)』 과 Ravel의 『물의 유희(Jeux d’eau)』 에 관한 비교 연구 ” (동덕여자대학교 석사학위논문, 2003), p. 57.

107) 한송이, “ ‘물’ 을 주제로 한 Maurice Ravel의 피아노 작품 연구 ” , pp. 51-54.

<악보 3> <물의 희롱>에 나타난 분산 화음의 사용, 마디 : 1-4

à mon cher Maître Gabriel Fauré

Jeux d'Eau

Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille.
Heure de Rigoler

Edited and revised by
Rafael Joseffy

Maurice Ravel

Allegretto (♩ = 144)

Piano

1 *pp dolcissimo una corda*

8

<악보 4> <물의 희롱>에 나타난 5음 음계(C#-D#-F#-G#-A#), 10잇단음표, 트레몰로, 글리산도, 페달 포인트의 사용, 마디 : 48-50

5음 음계와 잇단음표 사용

트레몰로 사용

glissando

페달 포인트 사용

<악보 5> <물의 요정>에 나타난 믹소리디안 선법의 사용, 마디 : 10-13

toujours *pp* 계속해서 매우 여리게

물의 이미지로 작곡한 라벨의 <물의 희롱>과 <물의 요정> 모두 화성을 통한 음악의 색채, 다양한 음형의 리듬패턴, 폭넓은 다이내믹 등을 통하여 물에 대한 묘사와 표현을 보여주며 불협화음의 사용으로 조성감이 약해졌지만, 작곡 형식에 있어서는 제 1주제부의 중심조성이 재현부에서도 같게 나타나는 점, 뚜렷한 선율 윤곽, 질서 있고 명확한 리듬 등의 고전적 특징이 나타나기도 한다.¹⁰⁸⁾

라벨의 <물의 희롱>은 드뷔시의 다양한 음색 결합에 영향을 주었다.¹⁰⁹⁾ 라벨의 <거울(Miroirs), 1905>은 드뷔시의 <관화>, <영상>, <전주곡 II>와 비슷한데 그것은 조용한 분위기의 곡에서 잘 나타난다.¹¹⁰⁾

드뷔시와 라벨은 인상주의를 대표하는 만큼 서로 영향을 받았지만 작곡상의 차이점도 분명하다.¹¹¹⁾ 두 사람 모두 파리 만국 박람회에서 들은 자바의 가믈란 음악에서 형식의 자유로움, 리듬의 신선함, 타악기의 효과에 대해 영향을 받았으며 5음 음계, 교회선법을 이용하여 선율을 만들고, 비기능적 화음과 병행의 자유로운 사용을 통해 음색을 표현하였다.¹¹²⁾ <표 3>은 이현주의 논문에서 드뷔시와 라벨의 차이점을 표로 나타낸 것을 인용한 것이다.

108) 상동. pp. 67-70.

109) 상동.

110) Kirby, 『건반음악의 역사』, p. 402.

111) 김경임, 『피아노 음악』, p. 393.

112) 이현주, “드뷔시와 라벨의 페달기법 연구” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2001), p. 3.

<표 3> 드뷔시와 라벨의 인상주의 양식¹¹³⁾

차이점	드뷔시	라벨
선율	윤곽이 애매하고 불확실한 선율이다.	의도적으로 뚜렷한 선율, 특히 옛 프랑스의 민요를 즐겨 사용한다.
리듬	복잡 미묘한 성격으로 선율 화성, 음색 속에 내재하고 유동적인 리듬을 선호한다.	질서 있는 명확한 리듬과 무도곡에 나타나는 전형적인 리듬을 많이 구사한다.
화성	V ₉ , V ₁₁ 화음을 많이 사용한다.	장 ₇ 도, II ₇ 화음의 사용으로 드뷔시보다 뚜렷하고 힘찬 느낌을 준다.
형식	짤막한 표제곡을 주로 작곡하였다.	명확한 아티큘레이션과 세심한 조성 구조, 확실한 리듬 등의 전통적 형식을 사용하였다.
영향	쇼팽, 마스네 계통의 감각적인 작곡가이며 무소르그스키의 영향을 많이 받았다.	생상, 포레로 이어지는 정밀적인 작곡가로 림스키코르사코프의 영향을 많이 받았다.
업적	화성체계의 변화로 기능적 화성에서 벗어나 20세기의 새로운 무조 음악의 기틀을 마련하였다.	고전적인 형식구조의 원리와 대위법적 기교를 사용하여 인상주의 음악에 활력을 불어 넣었다.

드뷔시는 주관적이고 애매한 선율, 리듬의 표현과는 달리 라벨은 분명한 선율, 명확한 리듬을 사용하였고 소나타와 같은 전통적 형식을 사용하여, 인상주의와 고전적 형식을 추구하며 자신의 독자적인 기법을 확립하였다.¹¹⁴⁾

113) 상동. p. 8.

114) 문경혜, “라벨의 『Jeux d'eau』에서 나타난 인상주의 음악의 특징에 대한 연구” (성신여자대학교 석사학위논문, 2005), pp. 1, 12, 44.

5. <물의 반영(Reflets dans l'eau)> 과 <금빛 물고기(Poissons d'or)> 의 분석 및 연주 해석

1) 작품개요

드뷔시의 <영상 I, II>는 풍부한 표현력으로 자연의 정경과 움직임을 표현하여 드뷔시의 독창적인 음악적 표현을 잘 나타내준 작품이다.¹¹⁵⁾

<영상 I>의 첫 번째 곡 <물의 반영>은 안단티노 몰토(Andantino molto)의 4/8박자로 A, B 2개의 주제와 코다(Coda)로 이루어진 축소된 론도 형식으로 구성되어 있다. 두 번째 곡 <라모를 찬양하며>는 렌토 에 그라베(Lent et grave)의 3/2박자로 17세기 프랑스 작곡가 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)에 대한 존경을 표현한 곡으로서 장중하고 느린 사라방드(Sarabande)의 춤곡 형태로 유니즌, 중세의 교회선법과 페달 포인트를 다양하게 사용하였다.¹¹⁶⁾ 마지막 곡인 <움직임>은 2/4박자의 아니메(Animé, 활발하게, 생기있게)로 지시되어 있으며 짧고 힘찬 주제와 16분 음표의 셋잇단음표의 결합을 통일된 속도로 연주해야 하는 기교적인 작품이다.¹¹⁷⁾

<영상 II>의 첫 번째 곡 <나뭇잎을 스치는 종소리>는 렌토(Lento)의 4/4박자의 곡으로 온음 음계와 유동적인 진행은 정적과 멀리서 들려오는 종소리 등의 회화풍의 묘사를 하고 있고, 두 번째 곡 <황폐한 사원에 걸린 달> 역시 렌토의 4/4박자로 조용하게 명상적으로 표현한다.¹¹⁸⁾ 마지막 곡 <금빛 물고기>는 <움직임>과 같은 아니메로 3/4박자 로서, 금붕어의 밝고 빠른 움직임이 생생하게 묘사된 곡이다.¹¹⁹⁾

115) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』, p. 117.

116) 장윤정, “C. A. Debussy Piano 작품에 관한 연구 - Image I 을 중심으로 - ” (성신여자대학교 석사학위논문, 1996), p. 18.

117) 상동. pp. 18, 52.

118) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』, p. 119.

119) 상동.

본 논문에서는 <영상 I>의 첫 번째 곡 <물의 반영>과 <영상 II>의 세 번째 곡 <금빛 물고기>를 분석하여 이를 바탕으로 한 연주를 제안하고자 한다.

2) <물의 반영>의 분석 및 연주 해석

(1) 형식

이 작품은 D \flat 장조로 두 개의 주제부(A, B)와 경과구, 코다(Coda)로 이루어져 있다. <표 4>는 이 곡의 구조 나타낸 것이다.

<표 4> <물의 반영>의 구조

형식	주제부 A ¹	경과구	주제부 B ¹	주제부 A ²	경과구	주제부 B ²	주제부 A ³	코다
마디	1-15	16-24	25-35	36-43	44-50	51-71	72-81	82-95
조성	D \flat 장조	온음 음계로써 조성 모호				C장조 : 중심음이 B 로 이동	D \flat 장조	

(2) 모티브

이 작품에는 a, d, c, d의 네 개의 모티브가 있다. 첫 번째 모티브 a는 주제부 A¹의 마디 1-2에 가운데 성부에서 왼손으로 나타난다. 음은 Ab-F-E \flat 이다(악보 6).

<악보 6> 주제부 A¹ : 마디 1-3

Andantino molto
(Tempo rubato)

1 *pp*

모티브 a

두 번째 모티브 b는 주제부 B¹ 에서 마디 25-26의 가운데 성부에서 왼손으로 나타난다. 음은 E b b (D)-F b (E)-A b -G b -F b -E b b 이다(악보 7).

<악보 7> 주제부 B¹ : 마디 25-26

Mesuré

25 *ppp*

pp doux et expressif

모티브 b

세 번째 모티브 c는 마디 31-32에서 나타난다. 이 모티브는 화음으로 구성되어 있고 윗 선율의 음은 C-D b -B b -C이다(악보 8).

<악보 8> 주제부 B¹ : 마디 31-32

네 번째 모티브 d는 주제부 B¹의 마디 62에서 등장한다. 이는 오른손에서 왼손으로 이어지며 음은 F-D^b-E^b-C^b-D^b이다(악보 9).

<악보 9> 주제부 B¹ : 마디 61-63

각각의 모티브들은 확대, 변형, 이조 되며 곡의 구성 요소로 나타난다.

(3) 5음 음계와 온음 음계

5음 음계(pentatonic scale)는 C, D, E, G, A의 구성으로 장2도와 두 개의 단3도를 사용하여 반음이 생략된 공허하고 신비한 음색과 개방된 소리를 갖는다. 드뷔시는 자바의 가믈란에 영향을 받아 이를 신비로운 소재로 사용하였고 여러 음계나 화음과 혼합하여 새로운 음계적 색채의 조화를 표현하였다. 마디 16-17에서 5음 음계의 사용이 잘 나타나 있다.

온음 음계(whole-tone scale)는 음계의 각 음이 반음 없이 6개의 온음인 C-D-E-F#-G#-A#으로 구성된 음계로 6음 음계(hexatonic scale)라고도 한다. 이 음계는 완전4도, 완전5도 등의 근본적인 음정을 가질 수 없으므로 중심음 기능이 약화되어 6음 중 어느 곳에서도 시작할 수 있고, 반음 없이 이루어지기 때문에 다음의 두 종류밖에 형성되지 않는다.

<예 1> 온음 음계의 사용



(4) 병행 진행(Parallel Motion)

드뷔시는 중세의 오르가눔(organum)과 포부르동(fauxbourdon)의 병행 진행을 사용하였다. 병행 진행은 두음 이상으로 구성되는 화음의 구성 음들이 같은 음정을 유지하면서 연속적으로 한 방향으로 움직이는 것이다. 기존 화성법에서는 이러한 병행 진행과 화성을 엄격하게 금지하였지만 드뷔시는 3도, 4도, 5도, 7도, 8도 등을 자유롭게 사용함으로써 인상주의 음악의 신비스러운 분위기를 나타내었다.

드뷔시는 <물의 반영>에서 조성의 모호함, 형식과 박자의 자유로움을 위해 5음 음계, 온음 음계, 당김음 리듬, 잇단음표, 겹세로줄을 사용한 변박, 중심음의 이동, 모티브의 이조, 선율과 화성의 병행 진행을 사용하였으며 화성적으로는 9, 11, 13 등의 비화성음을 추가한 부가화음을 사용 하였다.

(5) 주제부 A¹ : 마디 1-15

곡의 시작은 tempo rubato로 *pp* 의 조용한 분위기 가운데 페달 포인트가

올리며 진행 된다. 왼손 Db 장조의 완전5도 개방화음¹²⁰⁾이 마디 3까지 연결되고 모티브 a의 4분음표의 하행하는 3개의 음(Ab-F-Eb)과 오른손의 16분음표로 구성된 IV-iii-vi+⁴의 3개의 음향층(layer)이 어우러지며 고요하게 흔들리는 물의 파문을 표현한다(악보 10).

<악보 10> 주제부 A¹ : 마디 1-3

마디 4에서 왼손의 vi 화음은 오른손 16분음표에서 자리바꿈되어 진행되어 안정감을 준다. 이 주제는 마디 8까지 두 번 반복된다.

마디 9-10부터 조성이 모호해진다. 16분음표가 긴장감을 더해줌에 덧붙여 진행한다. 왼손과 오른손 내성의 반음계적 병행 진행, 오른손 윗성부에 나오는 F-Eb-Bb-Ab의 진행이 함께 어우러져 음색적인 효과를 더해준다.

연주할 때, *pp*를 벗어나지 않는 가운데 왼손의 페달 포인트가 길게 울리면서 모티브 a와 오른손의 16분음표 3화음들이 잘 어우러져 주제의 분위기를 표현하는 것이 중요하다. 공허하게 울리는 개방화음을 3층 음향이 채워주며 분위기를 표현해야 한다. *tempo rubato*로 표기되어 있으나 지나치게 리듬이 흔들릴 수 있기 때문에 템포의 변화가 너무 크지 않게 주의한다. 첫 부분은 우나 코르다 페달(*una corda pedal*)을 사용하여 연주하는 경우가 빈

120) 3화음에서 세 번째 음이 생략된 화음

번하다. 댐퍼 페달만을 사용할 경우 1/4 페달을 사용하며 첫 두 마디는 마디 3-4와 달리 16분음표가 커지지 않게 조용하고 차분하게 표현해야 한다.

오른손 16분음표의 이음줄은 손으로 연결하지 않고 스타카토로 물방울이 툭툭 튀는 듯한 느낌을 가지고 연주한다. 이는 댐퍼페달을 사용하여 고요하게 파문을 일으키는 모습을 표현하며 자연스러운 연결효과를 나타낼 수 있다. 모티브 a에 있는 테누토(-)는 드뷔시 피아노 악보에서 종종 나타나는데 이는 주어진 박자의 충분한 울림을 지속시키거나 선율을 강조할 때 나타난다. 마디 5에 *pp* 로 첫 테마의 반복이 나오므로 마디 3-4의 크레센도와 데크레센도는 선율의 상승과 하강의 느낌만 주어 너무 과하지 않게 한다.

마디 9에서 마디 11까지 나오는 포르타토¹²¹⁾ *A b -E b -A b*와 *B b -F-B b -F-B b -F*는 스타카토로 연주하며 페달을 사용하여 소리를 연결해주고 나머지 화성을 이루는 오른손과 왼손은 손을 연결하여 레가토로 연주해준다. 레가토 부분은 페달을 조금씩 바꾸어 화음이 지지분하게 섞이지 않도록 하고 이러한 반음계적 병행 진행들과 포르타토는 서로 대조적으로 특별한 음향이 연출될 수 있도록 해야 한다. 이는 나뭇잎사귀를 타고 떨어져 내린 물방울들로 인해 물의 파문이 점점 커졌다가 잠시 고요한 가운데 다시금 물방울들이 떨어져서 파문이 커지고 작아지는 분위기를 연출한다. *pp* 다음의 크레센도는 전체적으로 조용한 분위기를 고려하여 과하지 않게 연주 한다(악보 11).

121) 음표 위에 스타카토와 이음줄이 함께 있는 것.

<악보 11> 주제부 A¹ : 마디 4-11

마디 11에서 잠시 3/8박자로 변박되었다가 마디 12에서 본래의 박자로 돌아와서 마디 12-13에서 첫 박의 지속음을 중심으로 선율이 점점 작아진다. 마디 12의 첫 박에 나오는 화음은 A \flat 13화음으로 마디 13까지 4도로 병행 진행 하여 물의 그림자를 표현한다. 마디 13의 첫 박의 화음은 G 단7화음의 자리바꿈 화음으로 11음인 C가 추가 되었다. 마디 14에서 윗선율의 장2도 동형진행과 함께 다시 3층 음향이 부각되고 마디 15에서 E \flat 을 베이스로 하여 완전4도를 구성으로 한 모호한 화음 속에 D \flat 이 중복된다. 조성이 모호한 지속음 가운데 16분음표의 상행진행으로 주제부 A¹이 마무리된다(악보 12).

<악보 12> 주제부 A¹ : 마디 12-15

The musical score for measures 12-15 includes the following annotations:

- 4도구성병행진행 (4th interval parallel progression)
- 장2도동형진행 (Major 2nd interval parallel progression)
- Rit. (Ritardando)
- 4도 (4th interval)
- 장2도 (Major 2nd interval)
- 장3도 (Major 3rd interval)
- 5도병행진행 (5th interval parallel progression)
- 완전4도 (Perfect 4th interval)
- 증2도 (Augmented 2nd interval)
- 단3도 (Minor 3rd interval)
- 부가음 (Added note)
- G 단7화음 (G minor 7th chord)
- Ab 13 (Ab 13th degree)
- pp (pianissimo)

(6) 경과구 : 마디 16-24

마디 16-24의 경과구는 오른손의 E \flat -D \flat 과 왼손의 D \flat -E \flat 의 뒤바뀐 2도 구성과 옥타브 화음으로 시작한다. 주제부 A¹에서 나타난 3층 음향이 마디 20에서 2층으로 바뀌고 카덴차를 지난 후 다시 1층으로 바뀌는데, 이는 물결의 흐름이 빨라지면서 하나로 연결되는 물살을 표현한다. 마디 16-17에서 오른손의 4도와 5도 병행 진행이 높은 음역에서 낮은 음역으로, 왼손의 5음 음계의 옥타브 진행이 낮은 음역에서 시작되어 높은 음역으로 서로 역진행하는 것이 시각적으로 거울 효과를 주며 물의 투명하고 대조적인 울림을 나타낸다. 이를 연주 시 페달을 자주 갈아주어 소리가 지저분하게 섞이지 않도록 하는 것이 중요하며 팔과 옆구리 사이의 공간을 충분히 느끼어 공기 중에 화음이 떠있는 소리를 상상하여 연주한다.

마디 17에서 나타나 마디 18의 첫 음까지 붙임줄로 연결된 화음은 iii(F-A \flat -C)에 6음(D)이 추가된 화음으로 D \flat 을 사용함으로써 순간적으로 조성을 모호하게 하였다가 마디 18의 마지막음에 D \flat 을 등장시켜서 다시금 조성 안정감을 준다. 8분음표들 위에 있는 테누토는 높은 음역과 낮은 음역이 가운데 음역으로 모였을 때의 음색을 강조하는 것으로 깊은 소리로 표현해야 한다.

마디 17에서 양손이 넓은 음역으로 도약할 때 갑작스러운 물의 흐름의 변화와 다시금 잔잔해지는 고요함을 거칠지 않게 표현해야 한다. 계속적으로 반복되는 크레센도와 데크레센도는 물의 파문의 크기를 나타내주는 것으로 *pp* 와 *p* 를 구별하여 파문의 크기가 대조되도록 연주한다. 마디 18-19에서 64분음표로 구성된 셋잇단음표는 마디 20부터 시작되는 카덴차를 암시한다. 이를 연주할 때 손가락은 힘을 빼고 펴서 연주하여 물의 파문을 표현한다. 페달은 양손의 테누토 부분을 연결한 후 64분음표의 시작에서 바꾸어 준다(악보 13).

<악보 13> 경과구 : 마디 16-19

‘카덴차처럼(Ouasi cadenza)’은 연주자의 기교를 보여주기 위한 화려한 솔로연주 부분으로 이 부분에서 조성이 애매해지며 주제부 B¹로 넘어가게 된다. 마디 20-24까지의 카덴차는 급변하는 화성의 진행과 32분음표와 64분음표의 사용으로 앞과는 다른 물살의 급격한 흐름과 장면의 변화를 나타낸다. 베이스의 테누토가 너무 크지 않게 시작하는 가운데 각각의 음들은 고르게 들려야 한다. 크레센도 표기가 있지만 뒷부분의 클라이막스의 효과를 반감시키지 않게 심하게 커지지 않도록 주의한다.

마디 20-21에서 왼손의 증2도-단3도-단3도 진행(F-G#-B-D)이 상행하며 반복되고 이를 따라 나타나는 오른손 아르페지오도 역시 같게 진행한다. 또한 왼손과 오른손은 감5도로 병행 진행 한다. 마디 22-23은 앞의 아르페지오가 확대된 것으로 왼손은 F-F^b(E)-E^b-D로 반음계 하행진행하고 옥타브로 표기된 음은 E^b-F^b(E)-F-G^b로 반음계 상행진행 한다. 옥타브로 표기된 음은 왼손으로 연주하고 빠르게 제자리로 돌아와야 한다. 이때 이 음들을 너무 강조하면 안 되고 오른손 아르페지오와 자연스럽게 연결될 수 있게 해야 한다.

마디 20-23까지 나타나는 테누토에서는 페달을 바꾸어 주어 각 화성의 특징이 뚜렷하게 나타나게 하며 속도감 있게 진행시킨다. 페달은 풀(full) 페달이 아닌 반(half) 페달이 좋으며 손가락을 너무 세워서 연주하기보다 편 상태에서 왼손은 팔의 무게를 조절하여 레가토로 연주 하고 오른손은 팔과 손목의 힘을 빼고 유연하게 연주한다.

마디 23의 열린 마디의 사용은 마디 24의 긴 64분음표의 아르페지오를 강조하는데 이는 마디 20부터 시작된 점점 빨라진 물살이 마침내 마디 24에 와서 급격하게 표현됨을 나타낸다. 마디 24를 연주 시 오른손과 왼손을 서로 나누어 연주하면 편할 것이다. 긴 이음줄을 생각하여 소리가 끊어지지 않고 이어져야 하며 페달을 소리가 끊기지 않을 정도로만 조금씩 바꾸며 연주하고 레가토의 시작음의 무게로 소리가 연결됨을 느끼며 연주한다. 또한 팔의 힘을 빼고 팔꿈치를 옆구리에 붙이지 않고 밖으로 빼주며 손목을 약간 낮추어 연주하면 연주하기가 훨씬 수월하다(악보 14).

<악보 14> 경과구 : 마디 20-24

Quasi cadenza.

감 5도
20 별행

반음 진행

pp poco a poco cresc. e stringendo

반음상행

반음하행

그리마디 20-24

(7) 주제부 B¹ : 마디 25-35

마디 25부터 시작되는 주제부 B¹에서는 왼손에서 모티브 b가 나타나고 다시금 3층으로 음향이 어우러진다. 이 부분에서 우나 코르다 페달을 사용하고 마디 30의 모티브 재현에서 우나 코르다 페달을 떼어 준다. 양 성부가 *ppp*인 가운데 *pp*로 모티브가 나타나며 13, 14, 15, 10잇단음표의 64분음표가 계속되는 가운데 왼손의 페달 포인트 Ab이 주제부 B¹의 끝까지 이어져 마디 36에서 Db 개방 화음으로 이어진다. 소스테누토 페달을 사용하여 페달 포인트의 지속 효과를 표현 할 수 있다.

마디 25-27은 왼손 Eb b-Fb(E)-Gb-Ab의 온음 음계 모티브로 구성되어 있는데 이 모티브는 후에 마디 51에서 다시 오른손으로 이조되어 재현된다.

마디 28에서 오른손은 C 로크리안(Locrian) 선법(C-D \flat -E \flat -F-G \flat -A \flat -B \flat)과 왼손 E \flat 으로 시작하는데 이 E \flat 은 페달 포인트 A \flat 과 소리가 어우러져 개방화음인 5도(V)를 이룬다. 빠른 아르페지오 음형은 건반을 반만 눌러 재빠르게 지나감으로써 무겁지 않게 하여 모티브 b가 잘 표현되도록 도와주어야 한다. 상행음형에서 팔꿈치를 살짝 들어 올린 상태에서 팔의 힘을 빼고 손가락을 많이 뻗어 주어야 연주하기가 수월하다(악보 15).

<악보 15> 주제부 B¹ : 마디 25-28

박자를 *Mesuré*
정확하게

25 *PPP*

PP doux et expressif 모티브 b

장2도 장3도

PPP 페달포인트 부드러운 톤으로 표현있게

27

D \flat 의 V 화음

마디 28-29에서 오른손의 움직임은 급격히 빨라진다. 마디 29에서 오른손은 15잇단음표로 확대되어 급격하게 하강하는 물결을 표현했다가 13, 10잇단음표로 점차 약해지고 마디 30-31에서 마디 25의 모티브 b가 E \flat b에서 증6도 위인 C에서 재현되고 마디 31에서 모티브 c가 등장한다. 이 모티브는 이제까지의 잇단음표의 빠른 움직임을 정리해주며 *f*로서 강조된다. 이 부분을 연주

시 상성부의 멜로디 C-D \flat -B \flat -C는 거칠지 않고 부드럽게 이어져서 *f* 로 소리 내야 하는데, 이때 손가락을 건반 안쪽으로 넣어주고 몸도 함께 앞으로 기울여주면 *f* 로 진행하기가 수월하다. 짧은 *f* 이후 갑작스런 *pp* 의 하행 아르페지오는 D \flat 장조의 복귀를 암시한다(악보 16).

<악보 16> 주제부 B¹ : 마디 29-32

모티브 c는 마디 32에서 동일하게 나타난 이후 마디 33-34에서 단선율로 나타나고 Rit. 이후 35마디에서 *più P* 로 고요해진 가운데 8분음표로 음가가 확대되어 마무리된다. 마디 31-35에서 페달을 바꾸어 줄때 페달 포인트의 소리가 남아있도록 주의해서 바꾸어 주어야 한다(악보 17).

<악보 17> 주제부 B¹ : 마디 33-35, 주제부 A² : 마디 36-37

(8) 주제부 A² : 마디 36-43

주제부 A² 는 마디 36부터 마디 43까지로 주제부 A¹ 의 마디 9-15가 생략된 여덟 마디로 등장한다. 규모는 축소 됐지만 왼손의 모티브는 그대로 등장하고 오른손은 32분음표의 셋잇단음표 주제부 A¹ 의 화음이 펼쳐진 선율로 나타낸다.

오른손의 아르페지오는 특정음이 커지지 않게 가볍게 살짝 넘긴다는 생각으로 연주하고 크레센도와 데크레센도가 반복될 때 *p*의 범위를 벗어나지 않게 연주해야 한다. 전체적으로 팔꿈치를 조금씩 회전시켜 주면 연주하기 수월하다. 마디 37의 하행 아르페지오는 손을 펴서 끌어내리듯 연주하며 16분음표 직전의 F, E^b 음은 딱딱하게 들리지 않도록 주의한다(악보 18).

마디 39, 마디 43의 오른손 F음의 불임줄은 약간의 울림 정도로만 강조하여야 하고 시간을 너무 지체하지 않도록 주의하여야 한다(악보 19).

<악보 18> 주제부 A¹ : 마디 1-3, 주제부 A² : 마디 36-37

Andantino molto
(Tempo rubato)

PIANO

1 *pp*

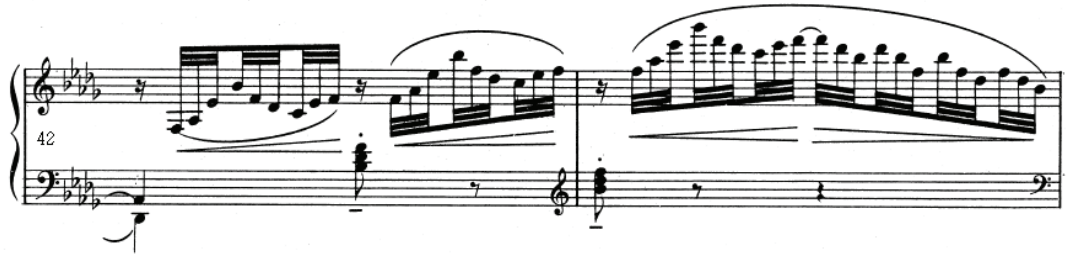
36 *pp* au Mouy

<악보 19> 주제부 A² : 마디 38-43

38 *pp*

vi 화음

40 *pp* E^b



(9) 경과구 : 마디 44-50

경과구는 ‘생기있게(En animant)’의 템포와 동시에 ‘*poco a poco cresc.*(조금씩 세게)’의 지시어로 시작한다. 마디 48의 *f*까지 속도가 너무 빨라지지 않도록 일정한 템포로 조금씩 크레센도 해주며 긴장감을 가중시켜야 한다. 앞의 경과구는 화음으로 시작한 것에 반해 두 번째 경과구는 마디 43까지 계속되었던 32분표의 셋잇단음표 아르페지오를 이어 선율적으로 시작한다.

왼손은 병행 8도의 선율로 C \flat 중심의 음계(C \flat -D \flat -E \flat -F-G-A)로 상행진행하며 이는 마디 48까지 계속된다. 왼손 붙임줄의 당김음 사용과 오른손의 계속되는 셋잇단음표 아르페지오, 크레센도로 인해 속도가 지나치게 빨라지지 않게 주의해야 한다. 또한 왼손의 엷박자 리듬은 당김음을 심하게 강조해서는 안되고 서서히 크레센도 되어야 하는데, 처음에는 무게를 조금만 실어 터치하고 차츰 묵직한 음색을 내도록 한다. 각각의 마디에서 오른손의 셋잇단음표의 첫음들은 4개씩 반진행 되는데 이는 마디 16에 나왔던 거울 효과를 일으키며 물의 그림자를 연상케 한다.

각각의 마디에서 3화음들, D \flat 장조의 vi인 단3화음(B \flat -D \flat -F)과 I 증3화음(D \flat -F-A)이 마디 48까지 반복되고 각 마디 왼손의 시작음 G와 C \flat 이 이들 3화음의 6, 7도 부가음인 것을 알 수 있다. 이는 G단7화음과 C \flat 단7화음으로 나타난다. 즉, 다양하게 해석이 가능한 화음들이다(악보 20).

<악보 20> 경과구 : 마디 44-47

Eu animant 거울 효과

단3도

p e poco a poco cresc.

병행8도와 온음음계의 진행

달길을 사용

G₇ 또는 vi의부가음

C_b7 또는 I의부가음

마디 48의 *f* 를 시작으로 음향이 더욱 커진다. 마디 48의 왼손 화음은 오른손 선율의 B \flat 음과 단2도 관계를 이루어 불안한 느낌을 갖게 하는 동시에 마디 49의 페달 포인트 B를 암시한다. 마디 49에서 겹세로줄의 사용과 함께 왼손과 오른손의 선율이 하나로 합해지며 온음 음계 B-C \sharp -D \sharp -F-G-A로 64분음표의 빠른 분산 화음 형태가 나타나고, 이는 마디 50까지 같은 형태로 진행되며 페달 포인트 B를 중심으로 세 마디에 걸친 *f* 가 거침없는 물의 움직임 표현한다.

거울 효과를 연상시키는 이 부분에서 페달 포인트 B는 팔의 무게를 조절하여 울림이 잘 퍼지도록 연주하고 마디 49-50의 왼손(L.H)과 오른손(R.H)을 번갈아 가며 빠르게 연주할 때 특정음이 강하게 연주되지 않도록 주의한다(악보 21).

<악보 21> 경과구 : 마디 48-50, 주제부 B² : 마디 51

단2도

50마디의 페달포인트 B를 암시

페달포인트 처음빠르기와 같이 au Mouvt

en dehors 외성부를 강조

7..

모티브 b가 증2도 위인 F로 이조되어 시작

49-54까지 계속되는 페달 포인트

(10) 주제부 B² : 마디 51-71

주제부 B² 는 마디 51-71의 22마디로 주제부 B의 11마디에 비해 약 2배 확대된 형태이다. 빠른 음형과 넓은 음역, 셈여림의 변화와 클라이막스의 표현 등 기교적으로 어려우므로 많은 연습이 필요한 부분이다. 마디 49-50의 선율이 32분음표로 바뀌며 왼손으로 그대로 옮겨오고 오른손은 마디 25에서의 모티브 b가 오른손에서 2옥타브 위의 증2도인 F로 이조되어 재현되고 마디 53의 F#이 55마디로 이어져 모티브 b가 장3도 옥타브로 다시 재현된다. 경과구까지 64분음표의 빠른 템포였으므로 마디 51에서 모티브 b가 급하게 표현되지 않도록 주의한다.

마디 52-53에서 C#에서 F#으로의 완전4도는 28마디에서 E^b 과 A^b 의 완전5도 관계를 연상케 하고 마디 53-54의 64분음표는 빠른 물살의 흐름을 표현함과 동시에 마디 49-50를 연상케 한다. 페달은 반 페달을 사용해 주며 마디 55부터 풀 페달을 사용한다. 마디 65의 *molto rit.* 전까지 템포가 일정하게 흐를

수 있도록 잘 생각하며 연주 한다.

마디 49부터 페달 포인트였던 B가 마디 55-56에서 A와 G#로 하강하고 마디 56의 오른손 D#은 다음 마디에서 E \flat 과 이명동음으로 마디 57에서 E \flat 으로 전조되어 곡의 클라이막스를 돕는다. 마디 55의 32분음표에서 C#과 D#이 제자리표로 돌아가는데 이는 오른손 모티브 안의 화성에서도 나타나고 마디 56에서도 왼손 선율의 음계가 오른손에서 화음으로 나타난다.

마디 55의 C-D화음, 마디 56의 B#-D#화음, 마디 57의 오른손 내성화음 B \flat -E \flat 은 각각 장2도, 단3도, 완전4도로 진행하며 음역을 넓히고 왼손도 B, A, G#, E \flat 로 각각 장2도, 단2도, 증3도(완전4도)로 진행하여 긴장감을 최대로 고조시킨 후 E \flat 장조로 전조되어 해결하고 있다.

마디 55의 오른손 화음을 연주할 때 어깨와 팔이 올라가지 않도록 편하게 자세를 취하고 상체의 무게와 팔의 무게를 조절하여 크레센도와 *f*, *ff*를 연주한다. 이때, 때리거나 격한 소리가 나지 않도록 주의해야 한다. 마디 56의 왼손의 아르페지오 A-F#-D#-B#을 확실하게 소리내어 주어 다음 마디 *f*로 넘어갈 때 어색하게 들리지 않도록 한다(악보 22).

<악보 22> 주제부 B² : 마디 52-57

The image shows a musical score for measures 52-57. It consists of two staves: a piano part (left) and a right-hand part (right). The piano part starts at measure 52 and features a series of chords and arpeggios. The right-hand part starts at measure 55 and features a series of chords and arpeggios. There are annotations in the score: a circled area in the piano part at measure 55 is labeled '완전 4도 #2', and a circled area in the right-hand part at measure 56 is labeled '8₂'.

마디 57의 양손 아르페지오와 크게 확장된 음역은 마디 58에 *ff* 로 최고조에 이른다. 이 부분은 폭넓게 펼치는 기분으로 화려한 물과 빛의 음색을 표현한다. 음향을 충분히 연결해 주며 마디 59에서 오른손 두 음 슬러를 표현하기 위해 B \flat 과 F음을 깊게 눌러 터치하여야 한다.

마디 60의 화음은 E \flat 장조의 I $_9$ 화음이자 iii감7화음이다. 구성음인 D \flat 으로 인해 E \flat 장조의 조성감이 흐려진다. 이 부분에서 마디 58에 나왔던 모티프 b의 리듬의 변형이 중간 성부에서 나타나고 이는 62마디에서 다시 재현된다. 마디 61의 왼손에서 D \flat 음을 중심으로 하는 온음음계(D \flat -E \flat -F-G-A-B)와 함께 모티프 d가 나타나고 이는 마디 63-64와 마디 80-81에서 재현된다. 이 부분을 연주할 때, 양손의 서로 다른 리듬 패턴이 각기 진행 되어 자연스럽게 조화되어야 한다.

클라이막스를 시작으로 마디 65까지 새로운 모티프가 등장하며 점진적으로 작아지는 과정에서 내성 화성진행의 사용이 흥미롭다. 마디 58에서 오른

손 내성화음인 E \flat -G, G-B \flat , 마디 59의 첫 박과 두 번째 박의 E \flat -G, C \flat -D \flat , 마디 60의 F-G는 각각 장3도, 단3도, 장2도 구성으로 음역이 점점 좁아진다. 한편, 다른 해석으로는 마디 58의 장3도에서 마디 59의 D \flat -E \flat , C \flat -D \flat 의 증2도, 마디 60의 D \flat -F의 장3도인 장3도-증2도-장3도 구성은 마디 60의 모티브 b의 변형과 마디 61의 C \flat -F의 증4도, 왼손 베이스의 장3도 진행과 함께 다시금 음역이 넓어지는 듯한 느낌을 준다.

이렇듯 온음 음계를 포함, 2, 3도의 좁고 넓은 화성 진행이 계속되며 다양한 음색을 만들어낸다(악보 23).

<악보 23> 주제부 B² : 마디 58-62

The musical score consists of two systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has two flats (B \flat and E \flat), and the time signature is 3/4. Measure numbers 58, 60, and 61 are indicated. Annotations include: '모티브 b의 리듬변형' (Rhythmic variation of motif b) pointing to specific notes in measures 58 and 60; '장3도' (Major 3rd), '단3도' (Minor 3rd), '증2도' (Augmented 2nd), and '증4도' (Augmented 4th) identifying intervals; '페달포인트' (Pedal point) in the bass staff of measure 58; and 'D \flat 이 중심인 온음음계 모티브 d' (Major scale motif d centered on D \flat) in the bass staff of measure 61. The bottom left of the score is marked 'E \flat : iii \flat , I 9'.

마디 61부터 마디 64까지의 모티브 d와 변형된 모티브 b의 반복, 마디 61, 63-64의 오른손 D \flat 의 겹점음표로의 강조는, 원조인 D \flat 으로 돌아올 것 같지만 조성이 희미해져 버리는 모호한 느낌을 준다. 한편 마디 61, 63-64

의 오른손 F-D \flat 과 함께 화음을 이루는 2분음표는 C \flat 에서 마디 64에서 G로 변화하며 구성선율과 증4도 관계를 이루게 되는데 이는 앞서 마디 61의 증4도와 연결성을 느끼게 된다. 이 부분의 내성화음은 좁지만 증4화음으로 인해 음역이 확대될 것 같은 느낌을 준다. 또한 마디 58에서부터 시작된 *ff* 는 마디 60에서 모티브 b의 변형된 선율이 한옥타브 아래 내려오면서 움직임이 줄어들고 동시에 장2도, 장3도, 증4도 등을 사용함으로써 밝은 느낌으로 변화한다. 이후 마디 63의 *dim.*를 시작으로 마디 64의 *p*, 마디 65의 *Molto rit.*와 *più p* 까지 음역사용이 축소되며 점점 느려지면서 마디 66에서 A장조로 전조된다.

클라이막스 이후 마디 65의 *più p*까지 점진적으로 디크레센도가 이루어져야 한다. *ff* 이지만 크레센도를 시작으로 오른손과 왼손을 거칠지 않게 풍부하게 소리 내며 폭 넓게 펼치는 기분으로 연주한다. 모티브 b의 리듬변형은 이음줄을 살려 레가토로 소리 내어야 하며 루바토되지 않도록 주의한다.

마디 61, 63의 C \flat -D \flat 의 장2도 구성은 증4도와 묘한 울림을 이룬다. 마디 63의 베이스 A \flat 과 마디 64의 베이스 D \flat 의 완전4도, 마디 64의 증4도가 대비적인 울림을 이루며 마디 64-65의 온음 음계와 함께 음향이 어우러진다. 마디 67까지 모티브 b의 리듬변형이 등장하며 다시 *pp*로 차분하고 서정적인 분위기로 돌아온다(악보 24).

<악보 24> 주제부 B² : 마디 63-67

마디 68에서 *ppp* 와 18잇단음표의 긴 아르페지오가 물에 반사된 햇빛의 열은 색채와 넓게 펼쳐진 물의 파문을 묘사한다. 이 부분을 연주 시 상체를 건반으로부터 멀리하여 여린 음색을 표현하는데 집중 하여야 하고 마디 68, 70의 테누토는 얇고 긴 울리는 소리를 표현해야 한다. ‘*plus lent*(더 느리게)’ 로 인해 템포가 느려지지만 루바토가 심하지 않고 정확한 템포로 진행 되도록 주의하여야 한다. 마디 67, 69는 A장조를 이용한 리디안(Lydian) 선법(A-B-C#-D#-E-F#-G#-A)과 A장3화음(A-C#-E)으로 구성되었고 마디 68은 C 단3화음(C-E^b-G), 마디 70은 겹세로줄과 함께 원조인 D^b 장조의 딸림9(V₉)화음(A^b-C-E^b-G^b-B^b)으로 구성되어 원조로의 복귀가 이루어지고 있다.

오른손 화음은 마디 67에서 A장조의 iii, ii, I의 2전위 구성과 함께 3, 4, 6도의 병행 진행으로 이는 마디 69에서 재현되며 마디 70에서 증2도 이

조되어 다시금 재현된다. 이때 구성화음은 Db의 vi, V, IV, iii, ii 화음으로 역시 2전위 형태인데 달리 해석하면 V₉의 11음인 Db과 13음인 F가 추가된 딸림13화음 이라고도 볼 수 있다. 같은 마디 왼손 8분음표 Eb-Ab은 Db의 V 개방화음을 나타내며 구체적인 원조로의 복귀를 표현한다.

이와 함께 왼손의 베이스 진행은 마디 68의 C와 마디 69의 A, 마디 70의 Ab, 마디 72의 Eb (Eb의 2전위로 구성)의 장6도, 단2도, 완전5도의 순으로 넓었다가 좁았다가 다시 넓어진다. 마디 70의 베이스 음 Ab 이후 완전4도인 베이스 Db이 마디 72에 등장할 것 같지만 개방화음을 연상케 하는 2전위 화음의 구성음 Bb로 인해 확실한 원조의 복귀를 계속 미루는 느낌을 들게 한다(악보 25).

<악보 25> 주제부 B² : 마디 68-71, 주제부 A³ : 마디 72-73

68 *ppp* C 단3화음

72마디까지 C-A-Ab-Eb

69 *pp* A 장3화음

70 *sempre pp* vi V IV IV iii ii IV iii ii V 개방화음

71 *pp* 3

72 *pp* 3

73 *pp* 3

Db 원조로 복귀

1° Tempo (en retenant jusqu'à la fin)

끝까지 여유있게 계속 음가 확대-부가음

모티브 a

(11) 주제부 A³ : 마디 72-81

마디 72에서 ii₇(E_b-G_b-B_b-D_b)의 2전위를 베이스로 하여 A가 재현된다. pp 로 조용한가운데 오른손 16분음표에서 8분음표로 음가가 확대되고 왼손의 공명된 모티브 a가 옥타브로 재현된다. 마디 73의 오른손 화음과 마디 72의 왼손 화음이 계속적으로 올리도록 반 페달을 사용하여 바꾸어 준다.

마디 79까지 8분음표 셋잇단음표를 중심으로 I₉, 부가음 B_b이 추가된 I₆, vi, vi₁₁의 화음구성으로 나타난 A는 마디 80-81에서 모티브 d가 나타나며 하나의 선율로 정리됨과 동시에 Rit.와 pp 를 통해 코다가 나오기 전 분위기를 고요하게 정리해 주고 있다. 마디 80-81에서는 페달의 사용을 절제하고 마디 81의 마지막 D_b 음부터 페달을 사용하여 준다(악보 26).

<악보 26> 주제부 A³ : 마디 74-81, 코다 : 마디 82-83

74 부가음
안정감
모티브 a
부가음
I 개방화음
vi

멀리떨어진 곳에서 화성이 울리듯이
Lent (dans une sonorité harmo-

79 모티브 b의 리듬변형
Rit.
모티브 d
pp
ppp
개방화음
바깥 소리가 작게 흐르도록
p un peu en dehors
원조로의 복귀를 늦춤

(12) 코드 : 마디 82-95

Lento로 시작되는 코다는 앞의 Rit. 이후의 a tempo의 개념으로 너무 빠르지 않은 정확한 템포를 지켜야 한다. 첫 화음의 베이스 B \flat 로 다시금 원조로의 복귀를 늦추고 있다. 모티브 a가 4분음표로 오른손 옥타브와 왼손의 유니즌으로 진행되고 마디 84의 B \flat 과 F가 마디 91까지 옥타브를 넘나들며 계속된다. 이는 3잇단음표의 포르타토로 반복되며 이는 주제부 A¹의 넷째마디를 연상케 한다.

마디 82, 86의 화음은 D \flat 장조의 I증화음이면서 F가 생략된 개방화음이고 마디 84, 88은 D \flat 장조의 ii이자 G \flat 이 생략된 개방화음이다. 이 화음은 양손의 올림으로 미루어 보아 ii₇으로도 해석이 가능한데 이는 앞선 개방화음과 번갈아 나오며 음향이 채워진다. 이렇게 병행 진행 화음을 길게 지속하는 가운데 베이스 진행은 마디 82의 B \flat 를 시작으로 G \flat -B \flat -G \flat -E \flat -G \flat -E \flat 의 단3도가 계속해서 반복되다가 마지막에 D \flat 의 장2도의 관계로 마무리된다. 베이스의 윗성부인 E \flat -D \flat 의 반복은 장2도 관계를 유지한다. 마디 84의 완전4도와 완전5도의 구성은 조성적 안정감을 느끼게 하지만 마디 86에서 장3, 단6의 구성과 B \flat 로 다시금 조성이 모호해진다. 이는 마디 89의 A \flat 으로 인해 비로소 D \flat 장조의 I로 안정된다.

이후 모티브가 공허하게 울리는 가운데 마디 93에서 D \flat 장조의 I위에 쌓인 V개방화음과 함께 추가된 9음인 B \flat 이 어우러진 후 마디 94에서 처음과 동일하게 3음인 F를 생략한 개방화음 D \flat 장조의 I 화음으로 5음인 A \flat 이 울리며 마무리된다. 이는 같은 마디 첫화음 F와 함께 어우러지며 안정된 음향을 이룬다. 연주할 때 소스테누토 페달을 활용하여 베이스를 부각시키고 4마디 전체가 한 소리로 들리듯이 연주하고, 마지막 코드는 베이스와 중간 성부위에 윗성부를 엮는다는 생각으로 여운을 남겨 연주한다(악보 27).

<악보 27> 코다 : 마디 84-95

nieuse et lointaine)

개방화음
완전 4도
완전 5도
완전 4도
완전 5도
단 3도로 지속되는 베이스

장 3도
단 6도
단 6도
장 3도

완전 4도
완전 5도
완전 4도
완전 5도

부가음 B \flat

장 2도로 진행
V 개방화음

장 2도로 연결되는 베이스

D \flat major의 I

3) <금빛 물고기>의 분석 및 연주 해석

<영상 II>는 <영상 I>보다 오케스트라적 색채가 더 잘 드러나 있다. 세 곡 모두 3개의 보표를 사용했는데 이는 시각적, 청각적으로 3층 음향을 보다 분명히 느낄 수 있고 뉘앙스와 프레이징을 더욱 명확히 지시할 수 있다. 드뷔시는 <영상 II>에서 자신이 원하는 템포와 분위기를 자세한 지시사항을 통해 악보에 남겼다. 1907년 1월, 뒤랑에게 “뉘앙스의 정확한 위치를 지키라고 얘기해 주세요. 그것은 매우 중요합니다.”¹²²⁾라고 편지를 남길 정도로 그는 자신의 지시어에 대해 정확성을 요구했다. <금빛 물고기>는 <영상 I>과 <영상 II>의 모든 작품들 중 가장 생동감 있고 다채로운 변화를 보여준다. 이 작품은 드뷔시가 소유했던 큰 물고기가 그려져 있는 일본 칠기 한 점에서 영감을 받아 작곡했다고 전해진다.¹²³⁾ 그러나 칠기 자체의 이미지 보다는 물고기가 연못에서 노니는 모습이 표현된 곡이다. 이 곡은 어려운 테크닉과 잦은 조성의 변화, 다조성과 복조성, 선율의 반복과 동형진행, 5음 음계와 반음계의 선율, 2도 부가음과 단2도의 잦은 사용, 양손의 넓은 음역의 사용, 아포지아투라, 트릴, 트레몰로, 아르페지오, 코드로 이어지는 빠른 움직임으로써 물고기가 물속에서 자유롭게 노니는 모습과 그에 따라 변화하는 물의 파동과 빛을 표현하였다.

(1) 형식

이 작품은 F#장조, E♭장조, C장조로 조성 변화가 되풀이 되는 가운데 F#장조를 끝으로 화려한 카덴차(cadenza)를 가지는 론도 형식이다.

<표 5>는 금빛 물고기의 형식을 보여준다.

122) Schmitz, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』, p. 110.

123) 상동. p. 122.

<표 5> <금빛 물고기>의 구조

형식	주제 부 A ¹	경과 구	주제 부 B ¹	경과 구	주제 부A ²	주제 부C ¹	주제 부A ³	경과 구	주제 부D ¹	주제 부A ⁴	카덴 차
마디	1-7	8-9	10- 17	18- 21	22- 29	30- 45	46- 54	55- 57	58- 79	80- 93	94- 105
조성	F# 장조				F#, E b 장조	E b, C 장조	F# 장조, f# 단조	C 장조	C, E b 장조	C, F# 장조	F# 장조

연주 시 윗성부의 멜로디가 잘 나타나게 하고 페달 사용에 유의해야 한다. 운지법은 많은 연습을 통해 자신에게 가장 잘 맞는 것을 찾아 연습한다.

(2) 주제부 A¹ : 마디 1-7

이 곡은 아니메의 빠른 템포로 시작한다. 32분음표로 이루어진 양손의 움직임은 *pp* 를 벗어나지 않는 가운데 잔잔한 물결의 색채를 표현한다. 전체적인 조성은 F#장조이지만 첫 시작부터 복조성이 나타난다. 오른손은 F# 장화음인 F#-A#-C#의 구성이고 왼손은 F# 단화음 구성인 F#-G \sharp (A)-C#이다. 연주 시 오른손의 A#과 왼손의 G \sharp 은 서로 엇갈리게 들리며 화음을 이루게 되는데, 팔에 힘을 빼고 손목을 유연하게 하여, 손가락이 건반에 가까이 있는 상태에서 손끝으로 건반을 가볍게 눌러서 연주를 해야 물이 잔잔히 흔들리는 듯한 효과를 낼 수 있어서 테크닉 적으로 매우 어렵다. 우나 코르다 페달을 밟고 시작하는 것이 좋고 32분음표 음형들이 점점 커지지 않게 주의

한다. 이러한 진행은 마디 6까지 나타난다(악보 28).

<악보 28> 주제부 A¹ : 마디 1-2

마디 3에서부터 오른손 선율이 나타난다. 16분음표와 2분음표로 시작하는 3도화음의 구성은 셈여림 기호가 *p* 인 것으로 미루어보아 정지 상태의 물고기의 갑작스런 움직임 표현하였다. 이 선율은 마디 3부터 마디 7까지 3도 병행으로 구성되어 있다.

마디 5의 증2도 구성은 실제로는 3도로 들리므로 3도 병행진행이라 할 수 있다. 윗성부의 선율이 잘 연결되도록 연주하고, 마디 3의 2분음표 3화음이 다음 마디까지 울리도록 소리를 잘 낸다. 스타카토는 너무 화려하지 않도록 건반 가까이에서 짧게 튕겨 준다. 페달을 바꾸어 줄때 흐름이 끊기지 않도록 주의하며, 템포가 빠르므로 화성이 바뀔 때마다 바꾸어 주면 오히려 좋지 않다. 마디 5의 크레센도는 몸을 앞으로 살짝 밀어주고, 손가락도 건반 안쪽에서 연주하면 자연스러운 효과를 낼 수 있다(악보 29).

<악보 29> 주제부 A¹ : 마디 3-6

(3) 경과구 : 마디 8-9

마디 7에서 윗성부의 장3도 진행과 마디 7-8의 왼손 베이스 D#-C#의 장2도 진행은 마디 8의 넓게 펼쳐지는 물고기의 움직임에 암시한다. 마디 8-9의 짧은 경과부에서 F#장조의 V 화음이 3음인 E#을 생략한 개방화음 형태로 나타난다. E#이 생략된 대신 2도 부가음인 D#이 첨가되었는데 이는 V 화음과 함께 음색적 효과를 나타낸다.

마디 8의 화음은 불협화 느낌의 복잡한 화음들 사이에서 오른손의 C#-G#의 완전5도 구성, G#-C#의 완전4도 구성으로 인해 확연한 느낌을 준다. 마디 9에서의 6잇단음표의 동형진행과 dim.는 물고기의 움직임이 줄어들음을 표현한다. 불임줄로 이어져 5잇단음표로 진행 되는 왼손의 베이스 하행과 윗

성부가 5:2 리듬 비율을 나타내며 함께 하행 진행하여 제 2주제가 나타난다. 앞서 사용한 우나 코르다 페달을 마디 7의 크레센도의 시작에서 떼어주어 자연스럽게 진행 되도록 한다.

경과구는 C#의 상행진행으로 인해 물수제비와 같은 느낌을 준다. 첫 스타카토 네 음을 정확하게 연주하여 마디 8의 마지막까지 한번에 몰아친다. 마디 9는 물고기가 지나간 자리의 물의 흔들림을 표현한 것으로 앞서 빠른 음형으로 인해 속도가 빨라질 수 있음을 조심하여야 하고 왼손의 C#에 악센트를 주게 되면 셋잇단음표로 들릴 수 있으니 유의하여야 한다(악보 30).

<악보 30> 주제부 A¹ : 마디 7, 경과구 : 마디 8-9, 주제부 B¹ : 마디 10-11

장3도 병행 진행
강하지 않도록 유의
완전 4도
완전 5도
부가음
dim. molto
F# major: V 화음
제 2주제
p 5: 2의 리듬 구성
단6도
장6도
장6도
장6도
6잇단음표 등형 진행
단6도 하행하는 베이스 진행

(4) 주제부 B¹ : 마디 10-17

마디 10-13의 왼손 베이스와 테너 성부의 최상음의 테누토의 관계를 주목해야 한다. 이는 마디 10-11에서 단6도와 장6도의 구성을 보임으로써 어두웠다가 이내 밝아지는 느낌을 준다. 마디 12-13에서 B-D^b, B[#]-C[#], C[#]-B[#] 등의 10도, 9도, 8(7)도, 6도, 8도, 10도의 구성은 마디 14의 베이스 C[#]과 뚜렷한 화음감을 가지게 된다. 윗선율은 반음계로 하행 후 상행, 베이스 선율은 반음계로 상행 후 하행의 좁아졌다 넓어지는 음정관계는 거울 효과를 연상케 한다.

또한 이 부분의 왼손은 6잇단음표로 바뀌며 오른손과 6:2의 리듬 비율을 나타내고 이 반음계 진행은 마디 16의 트릴의 반음계 진행과 연결된다. 마디 13의 오른손 A[#]과 E[#]은 완전4도 구성 이지만 앞의 모호한 선율로 인해 확연한 느낌이 들지 않는다. 마디 14에서는 제 2주제가 한 옥타브 위의 화음으로서 나타나는데 이는 물고기의 평화로운 움직임에 나타낸다. 왼손의 5잇단음표와 32분음표의 음형은 물고기의 움직임으로 인한 물의 파동을 색채적으로 표현한다.

이 부분을 연주 시 손가락과 손바닥에 힘을 빼고 넓게 펼쳐 위치를 충분히 익혀야 한다. 또한 오른손 화음은 억지로 이르려 하지 말고 페달의 울림을 통한 연결을 이용하며 조절된 팔의 무게로 낙하 하여야 격한 소리가 나지 않는다(악보 31).

<악보 31> 주제부 B¹ : 마디 12-15

(5) 경과구 : 18-21마디.

마디 17까지 제 2주제의 옥타브 병행과 함께 왼손 트릴이 반음계로 진행하고 있다. 이 진행은 마디 12-13의 반음계진행을 연상케 한다. 마디 12-13에서 B \natural 까지 내려갔던 반음 진행은 여기서 A \natural 까지 하행하며 마디 18에서 D \natural 과 완전5도 관계를 이룬다.

오른손의 강조되는 선율 속에서 유독 D \natural 의 사용이 눈에 띄며 강조되고 있다. 마디 18에서 왼손의 \flat 로 인해 D단조 화음이 선명하게 들리고 있다. 또한 왼손 트릴이 하행하면서 점차 #을 없애는데 이들은 불안했던 화성에 안정감을 나타내 준다. 악센트를 제외한 나머지 트릴은 너무 크지 않게 연주하며 첫 *f* 인 만큼 멜로디를 강조한다.

마디 16-17의 오른손 내성부의 화음은 완전5도 이후 감5도와 완전5도를 반복하며 모호하게 진행된다. 왼손의 트릴 진행에 따라 페달을 바꾸어 주는데 이때 오른손 멜로디가 페달의 영향을 받아 끊기지 않게 주의해야 한다. 경과구인 마디 18-21은 제 1주제 리듬이 등장하면서 주제부 A² 가 나오기 전에 템포의 변화와 함께 다시금 느려지는 물고기의 움직임이 나타난다. 주제 리듬은 처음보다 반음 올려서 시작된다. 동형진행으로 4번 반복되며 중요한 상태에서 조금씩 움직이는 물고기를 연상케 한다(악보 32).

<악보 32> 주제부 B¹ : 마디 16-17, 경과구 : 18-21

16 완전5도 감5도 완전5도 감5도 완전5도

p 제 1주제 리듬 반음 올려 진행

sf > 왼손 트릴의 반음계 진행

19 *piu p* Un peu retenu 약간 느려져서

(6) 주제부 A² : 마디 22-29

마디 22-25에서 제 1주제의 재현 이후 E^b 장조로 전조되고 E^b 장조의 I 도 9화음인 E^b-G-B^b-D^b-F로 음색에 변화가 나타난다. 이 화음을 연주할

때 건반의 무게를 느끼며 깊숙히 눌러주도록 한다.

마디 27에 왼손 베이스 성부에 선율 B \natural -C-E \flat -G \flat -G \natural -E \flat 이 제시된다. 이는 중간음정 E \flat 을 중심으로 대칭되는 음정 형태로 C-G \flat 은 감5도, B와 G는 단6도 구성으로 마디 28의 E \flat 을 축으로 양쪽으로 움직인다 마디 29에서 다시 E \flat 으로 돌아오는 선율형태이다(악보 33).

<악보 33> 주제부 A² : 마디 22-29

The image shows a musical score for measures 22-29. It consists of three systems of piano and bass clef staves. The first system (measures 22-23) is marked 'au Mouvt' and 'p'. The second system (measures 24-25) is marked 'pp' and 'Eb major'. The third system (measures 26-29) is marked 'pp' and includes annotations: 'Eb major: I 9화음' and '베이스 성부에 선율 제시'. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands.



(7) 주제부 C¹ : 마디 30-45

마디 30부터는 새로운 주제부 C¹ 이 나타난다. 물고기가 번덕스러우면서도 경쾌하게 물에서 뛰어 노는 모습을 묘사한 부분이다. 두 마디 단위의 반복과 7화음의 사용, 분산 화음 음형, 왼손 베이스의 5도 화음을 중심으로 전개된다. 제 1주제에서 16분음표와 2분음표로 물고기의 꼬리치는 모습을 묘사했다면 마디 30부터는 꾸밈음과 4분음표, 32분음표의 셋잇단음표로 더욱 생동감 있는 물고기의 모습을 묘사한다.

베이스의 꾸밈음으로 이어진 화음은 민첩하지만 억세게 소리 나지 않도록 주의하여야 하고 셋잇단음표는 가볍고 고르며 민첩하게 연주하여야 한다. 각 부분은 정확한 템포로 루바토 없이 연주해야 하며 각 마디에 나타나는 테누토는 연결성을 지녀야 한다. 왼손의 2분음표 이후 스타카토 부분은 페달을 사용하지 않는다. 마디 32-33에서는 마디 27-28의 왼손 선율이 재현되며 이 선율 진행은 다음 마디 화음의 변화에 주요한 역할을 한다(악보 34).

<악보 34> 주제부 C¹ : 마디 30-33

Capricieux et souple 변덕스럽게, 유연하게

30
완전 4도
p
완전 5도

32
pp
왼손 베이스 선율

마디 34에서 E \flat 장조의 IV 화음이 완전5도로 구성되고 부가음 6음인 F \sharp 과 \flat 으로 꾸밈음과 화음에 사용 된다. 꾸밈음 F \sharp 의 불안함 이후의 F \flat 은 화음의 모호한 안정감을 느끼게 해준다. 마디 36의 화음은 E \flat 장조의 iii인 감5도와 양손 iii \flat , 오른손 B-G의 단6도 구성과 B와 F의 감5도 구성으로 C장조로의 전조를 암시한다.

마디 37에서 C장조로 전조되고 V \flat 이 32분음표 분산 화음으로 펼쳐진다. 마디 38-40의 오른손의 8도 병행 화음 진행과 함께 32분음표의 온음 음계가 나타난다. 마디 41의 화음은 D \flat 장3화음의 7화음인 D \flat -F-A \flat -C로 B \flat 이 부가음으로 쓰였다(악보 35).

<악보 35> 주제부 C¹ : 마디 34-42

34 부가음 6음
완전5도
p
Eb major: IV

36 단6도
감5도 부가음
p
Eb major: iii의 7화음

38 8도 병행진행
온음 음계
mf

41 부가음
p
Db 코드의 7화음

C major: V의 9화음
첨가음
p
C major
md. m.g.

(8) 주제부 A³ : 마디 46-54

마디 43의 화음은 마디 41-42와 이명동음인 2분음표 화음을 포함하여 C#장3화음의 9화음인 C#-E#-G#-B-D#으로 구성되었다. 마디 30부터 계속된 반복적 진행은 마디 44의 늘임표를 시작으로 분위기가 반전되어 마디 46의 주제부 A³ 으로 넘어간다. 오른손 선율의 시작은 제 1주제의 하행진행과는 반대로 상행으로 진행되며 마디 47까지 4분음표의 4잇단음표로 길게 이어진다. 이는 E#과 F#의 반음을 제외한 온음 음계 구성으로 제2주제 선율의 변형으로도 볼 수 있다.

마디 45에서 8분섬표를 충분히 느끼고 연주하며 이때 페달은 두번째 5잇단음표에서 조금씩 밟기 시작하여 16분음표 스타카토에서 풀 페달로 밟아준다. 마디 46의 32분표의 시작음 C#은 왼손 베이스 선율 F#과 완전5도 관계로 물결의 잔잔한 흔들림이 고요한 색채로 나타나 윗성부의 화려한 선율과 조화를 이룬다. I 베이스 선율과 V의 관계, 그리고 오른손 선율의 점8분음표 F#을 통해 조성적 안정감이 느껴지는 듯 하지만 왼손의 첨가음 D# 으로 인한 빠른음형의 음색 변화로 그러한 느낌은 곧 사라진다(악보 36).

마디 47-50은 물고기가 지느러미를 움직이며 재치있게 노니는 모습을 묘사하였다. 마디 48의 양손의 5음 음계 사용과 병행 8도 진행을 시작으로 마디 49의 양손의 단2도 관계와 각 손의 장2도 관계는 f#단조로 전조 될 때까지 분위기를 고조 시킨다. 마디 47의 오른손 멜로디 F#은 마디 49 시작 직전의 E# 16분음표 옥타브와 이명동음이다. 이 부분에서 페달은 점16분음표에서 반페달을 사용하여 계속적으로 바꾸어 준다. 마디 50에서 페달은 두번에 걸쳐 바꾸어 주며 풀 페달로 크레센도를 도와주어야 한다(악보 37).

<악보 36> 주제부 C¹ : 마디 43-45, 주제부 A³ : 마디 46

43-45: *mf* *expressif*
 41-42와 이명동음
 —C# 장화음에 9화음
 Cédéz

46-50: *p* *rapide*
 F# major *mf*
 제 1주제의 변형
 제 2주제의 변형
 V도 관계 첨가음

<악보 37> 주제부 A³ : 마디 47-50

47-48: *p* *au Mouvt*
 은음 음계의 선율 진행
 이명동음

49-50: *cresc. 장2도* *molto* *f*
 단2도
 서투르듯이 Serrez
 단2도
 양손의 5음 음계 사용과 병행 8도 진행
 f# minor

마디 51에서 조성이 f#단조로 전조된다. 마디 46-47의 멜로디가 옥타브로 다시 재현되어 선율을 잠시 강조한 후 E#이 E♭로 바뀌고 이는 마디 53에서 반복된다. 마디 51의 왼손의 페달 포인트 A는 f#단조의 III인 A-C#-E의 근음이며 32분음표 시작음이 E♭로 A와 V위의 관계라는 것, 3음인 C#을 제외하고 6음인 f#을 첨가하였다는 것이 마디 46과 같다. 이로 인해 더욱 모호한 음색이 표현된다.

마디 53까지 계속되는 페달 포인트 A와 함께 마디 54에서 주제부 A³ 이 마무리된다. 마디 52에서 페달 포인트의 울림이 남을 수 있도록 페달 바꿈에 유의해야 한다(악보 38).

<악보 38> 주제부 A³ : 마디 51-54

au Mouvt précédent 앞의 빠르기로 46D-디 E#과 비교

옥타브로 강조

51 *f*

p *rapide* 8--1

페달 포인트 III V 관계 첨가음

53 *p* 8-1

E가 사라짐

Retenu

(9) 경과구 : 마디 55-57

마지막 경과구인 55-57은 *f* 단조의 성격을 띄고 있다. *m.d.*부분의 G-A \flat 과 *m.g.*를 중심으로 반음계로 3옥타브 상행, 동형진행하고 있다. *m.d.*의 나머지 부분은 장2도 구성으로 전체적으로 반음계로 진행된다고 하여도 듣기에 무리가 없다. 마디 45처럼 쉼표를 느낀 후 연주하여야 하며 페달은 악센트 스타카토 부분에서는 짧게 사용하고 마디 56의 *f*를 시작으로 길게 지속하여 준다. 8분음표와 악센트, 스타카토로 등장하는 B \flat -D \flat -F-G 화음은 G감7화음의 1전위와 *f*단조 II \flat 의 1전위이다.

마디 56의 윗성부 화음의 G와 32분음표의 시작음인 E \flat 은 장3도 관계이고, 32분음표의 E \flat 과 D \flat 은 장2도 관계, D \flat 과 E \flat 은 증6도 관계인 것을 볼 때 앞서 단음정 관계였던 것에 비해 펼쳐진 음정을 사용함으로써 불안했던 분위기를 밝게 바꾼다. 하지만 이내 마디 57의 C#과 16분음표 화음 구성음인 A와의 단6도 관계, 16분음표 화음의 단2도 구성으로 주제부 D \flat 의 시작이 다시금 불안해 질 것이라는 암시를 준다.

마디 56의 마지막 음인 D \flat 과 마디 57의 첫 음 C#은 한 옥타브 아래 이명동음이지만 C#의 음역이 매우 낮기 때문에 실제로는 이명동음이 크게 느껴지지 않는다. 마디 57의 16분음표의 화음구성 모티브는 마디 71까지 전개된다(악보 39).

마디 58의 오른손에서 마디 57의 모티브가 스타카토로 변형되어 재현되고 왼손은 장2도와 단3도가 번갈아 나오는 8분음표 테누토로 진행된다. 마디 60에서 왼손 화음인 C \flat -D \flat 로 인해 긴장에서 해결되는 느낌을 갖게 한다. 마디 58-59는 마디 62-63에서 한 옥타브 아래로 재현된다(악보 40).

<악보 39> 경과구: 마디 55-57

a Tempo I^o

55 *p* 반음계 진행 *cresc.* 단2도 *m.d.* *m.g.* 단3도 *m.d.* *m.g.* *f* 감7화음 *f* minor: II 7화음

56 장2도 장3도 관계 증6도 장2도 장2도 단2도 단6도 이명동음 *sf*

71마디까지 이어지는 모티브

<악보 40> 주제부 D¹ : 58-63

58 장2도 단3도 *pp* 긴장과 해결 *pp*

61 58-59를 한옥타브 아래에서 반복

(10) 주제부 D¹ : 마디 57-79

마디 64의 동형진행은 마디 71까지 되풀이 되며 앞의 유연한 느낌과 대조되면서 긴장감이 고조된다. 첫 시작은 마디 57의 음이 그대로 재현되며 시작되는데 왼손의 동형 진행하는 멜로디와 오른손의 동형 진행하는 2도 화음의 구성으로 이루어진다. 16분음표이후 처음 나오는 오른손 16분음표 음형은 왼손 멜로디의 상행 진행에 방해 되지 않도록 화음에 악센트가 들어가지 않게 주의한다. 왼손은 단3도, 장3도, 단3도, 감4도 구성의 옥타브 구성이 마디 69의 첫 음까지 이어진다.

마디 65의 16분음표 C#과 점8분음표와 16분음표 D#은 마디 58의 C#-D#화음의 분산 진행이다. 마디 66의 왼손 G음은 64마디 왼손 C#과 감5도 관계를 이루며 지속적인 불안감을 느끼게 한다. 마디 68의 오른손 2도 화음의 반음 상행진행과 왼손의 지속적인 동형 진행은 크레센도와 어우러지며 긴장감을 고조시킨다. 마디 69의 오른손 화음 A-B, C-D의 단3도의 불안함은 마디 70의 왼손 D#과 마디 71의 첫 음 B의 장3도, 마디 71의 오른손 G#과 B가 장3도 관계를 이룸과 함께 해결된다(악보 41).

마디 72에서 조표가 바뀌고 마디 64-71의 왼손 베이스 선율이 상성부에 동형 진행으로 등장하여 마디 79까지 반복된다. 하성부 32분음표의 빠른 움직임과 함께 윗성부 첫 음 C로 인하여 c단조와 같은 느낌을 들게 하지만 단3도, 장3도, 증2도, 장3도 구성과 E#로 인해 c단조의 느낌을 반감시킨다.

32분음표의 구성은 주제부 A를 연상케 하는데, 연속되는 장2도의 부딪힘과 G단3화음, G감3화음의 9화음 구성은 앞선 32분음표 구성들 보다 한층 긴박하고 쫓기는 분위기를 연출 한다. 이 부분을 연주 시 손목을 위로 높게 든 상태에서 위에서 아래로 빠르게 양손을 번갈아 가며 연주해야 하며 페달의 타이밍을 잘 살피 바꾸어야 한다.

마디 74에서 E \flat 장조의 조성을 나타내는 첫 클라이막스가 등장한다. 이는 물고기가 높이 뛰어올라 다시금 물속에서 노니는 움직임과 물의 출렁임을 연상케 한다. 이 부분의 오른손 화음 연주 시 손목을 자주 이완해주면 오히려 선율이 잘 연결되지 않기 때문에 주의해야 한다. 왼손의 넓게 펼쳐져 상행하는 16분음표 6잇단음표는 I의 분산 화음 이면서 개방화음 형태이다.

마디 74의 첫 화음은 I $_7$ 에서 3, 5음인 G, B \flat 를 생략하고 9, 13음인 F, C \flat 을 부가한 것과, E \flat 장조의 vii $_9$ 화음에서 5음인 A \flat 을 생략한 D-F-C-E \flat 의 두 가지 화음으로 생각할 수 있다. 이는 이어진 I 화음과 함께 동형진행으로 하행하여 마디 75까지 넓게 펼쳐진 후 8분음표 셋잇단음표의 V $_9$ 화음(7음생략)-I 화음-V $_9$ 화음 구성으로 강조된다(악보 42).

<악보 41> 주제부 D 1 : 64-71

64 *molto pp* 57마디의 음 재현
 단6도
la passe un peu en dehors 베이스가 잘 나오도록
 멜로디의 동형 진행
 단3도 장3도 단3도 감4도 동음
 58마디 C#D# 화음의 분산 진행

66 감5도 단6도 동음

68 *cre* - - - *scen* - - - *do* 단3도

반음 상행 진행

70 *molto cresc.* 장3도 장3도

<악보 42> 주제부 D¹ : 72-75

64-71마디 왼손 베이스 선율이 동형진행되어 반복 c minor의 느낌 반감

72 c minor와 같은 느낌 장2도 단3도 장3도 증2도 장3도

G 단3화음의 9화음 G 감3화음의 9화음

Rubato

E^b major 첫 클라이막스 *ff* V 9화음

G(3음)을 생략한 I의 본산화음

I major7+9, 13부가음 또는 E^b major: vii 9화음

마디 78-79에서 조성이 다시 C장조로 바뀐다. 하지만 이 부분에서 G 믹소 리디안(Mixo-Lydian) 선법인 G-A-B-C-D-E-F \flat -G를 사용함으로써 조성감 보다 G음을 중심으로 한 듯 느껴진다. 첫 화음은 V $_7$ 화음인 G-B-D-F에서 3음을 생략하고 11음인 C를 추가하였고 이어진 V $_6$ 화음인 G-B-D는 5음인 D를 생략하고 6음인 E를 추가하였다.

마디 79의 셋잇단음표는 G장조의 V $_7$ 화음(5음 A생략)-I 화음-V $_9$ 화음 이자 C장조의 ii $_7$ 화음(5음 A생략)-iii(E-G-B)-ii $_7$ 화음 구성이다(악보 43).

<악보 43> 주제부 D 1 : 76-79

G 믹소 리디안 모드의 사용
C major **Rubato**

G major: V $_7$ 화음-I 도화음-V $_7$ 화음
C major: ii $_7$ 화음-iii-ii $_7$ 화음

11음
6음
V $_6$ 화음
3음(B)을 생략한
V 펼친 화음
V $_7$ 화음

(11) 주제부 A⁴ : 마디 80-93

마디 80에서 양손이 전체음역의 끝까지 넓어지고 오른손 화음이 분산화음으로 동형진행 하여 마디 83까지 이어진다. 이부분의 C장조 조성감은 왼손의 반복되는 오스티나토(ostinato) 음형 B \flat -C-B \flat 위에 오른손 첫 화음의 꾸밈음 D \sharp 으로 인한 C장3화음의 강조와 마디 82의 오른손 마지막음 C의 불임줄을 사용으로 인해 표현된다.

왼손과 오른손은 C장조의 I \flat 화음인 C-E-G-B \flat 에서 3, 5음을 생략하여 이루어졌고, 이는 오른손 C장화음에서 등장하여 음향을 강조하며 채워준다. 마디 80의 C-B \flat , 꾸밈음 A와 화음 G, 마디 81의 화음의 윗성부 A, G, F는 장2도 구성인 온음으로 구성되어 *più ff* 와 함께 밝고 신나게 뛰노는 물고기의 움직임 보여준다.

마디 81의 7화음들은 마디 80의 C장화음과 함께 B \flat 장7화음, A단7화음, G단7화음 구성으로 병행 진행하고 이는 마디 83의 한옥타브 위에서 다시 재현된다. 마디 81, 83에서 오른손 A-G-F의 악센트 진행으로 인해 왼손이 영향을 받지 않도록 주의한다(악보 44).

마디 84에서 앞서 베이스 선율에서 계속되던 B \flat 음이 B \natural 로 해결되고 이를 포함한 32분음표 분산 화음 음형이 펼쳐진다. D감3화음(D-F-A \flat)에 4음인 G, 6음인 B \natural 을 부가하여 이루어진 이 음형은 마디 86에서 F \sharp 장조로 전조된 이후 마디 89까지 계속 등장한다.

4분음표인 D음이 반복적으로 진행되는 D를 중심으로 하는 분산 화음 동형진행이 이루어지고 마디 86에서 주제부 A¹의 선율이 한옥타브 위에서 재현된다. 32분음표 당김음은 8분음표 꾸밈음으로 대체되어 조금은 느려진 물고기 꼬리의 움직임을 연상케 한다. 마디 87의 스타카토 부분마다 페달을 바꾸어 주도록 한다(악보 45).

<악보 44> 주제부 A⁴ : 80-83

80 *ff rapide* 재빠르게

81 *ff*

82 *ff rapide*

83 *ff*

8ª bassa!

8ª bassa!

au Mouvt

8

장2도

C major 조성감 강조

Retenu

arraché 잡아채듯이

più ff

B♭ 장7화음 A단7화음

G 단7화음

80마디 화음의 재현

Retenu

più ff

7도 화음 병행 진행

C major 조성감 강조

<악보 45> 주제부 A⁴ : 84-87

84 *ff*

85 *ff*

86 *ff*

87 *ff*

8ª bassa!

8ª bassa!

au Mouvt

알마디 B♭의 해결

D를 중심으로 하는 분산화음 동형 진행

D감3화음(D-F-A♭) 4, 6음 부가

F# major

마디 88-93까지 오른손 화음의 내성부음이 32분음표 분산음형의 시작음과 동일하여 분산 화음의 소속감을 느끼게 하는 가운데, 마디 89의 주제 선율이 하행하면서 분산 화음의 마지막 F#음으로 원조의 조성감을 느끼게 한다.

마디 88의 4분음표 화음은 F#장조의 ii 단7화음(G#-B-D#-F#), 또는 G#단7 화음 구성으로 부가음 E가 추가된 것이다. 마디 90의 B-C#화음은 F#장조의 V₇화음(C#-E#-G#-B)을 연상케 하며 점2분음표로 길어지며 강조되고 이후 마디 93까지 등장한다. 마디 91의 32분음표는 물고기의 장난스러운 움직임을 B-F의 감5도 관계의 상행하고 하행하는 반음계 진행으로 표현하고 있다. 이 부분이 반복과 함께 93마디는 페달 없이 연주하도록 한다.

마디 90의 화음 D#-G#과 마디 92의 화음 D#-A#은 완전4도, 완전5도의 관계로 이는 서서히 정돈되는 분위기를 연출한다. 마디 93의 7잇단음표로 D음이 생략되고 이는 곧 마디 94에서 나타나 카덴차를 시작으로 물고기의 새로운 모습을 묘사한다(악보 46).

<악보 46> 주제부 A⁴ : 88-93

(12) 카덴차 : 마디 94-105

마디 94-105의 카덴차는 복합화음의 아르페지오로 진행되어 물고기가 입을 뻐끔거리며 고요히 물살에서 노니는 모습을 표현한다. 5잇단음표 분산 화음의 연속 진행, 열린마디의 사용 등 느린 속도에서 점차 가속화 되어 자유로운 구성을 이룬다. 우나 코르다를 사용한 1/4로 페달로 조용히 시작하여 마디 97까지 한 페달로 연결해 주며 마디 96에서 우나 코르다 페달을 떼어 준 이후 한마디씩 페달을 바꾸어 준다.

다조성적 형태로 불협화음이 빠르게 움직이다가 마디 98에서 F#의 I와 C

장조 음계의 조화로 복조성이 나타난다. 마디 94의 분산 화음을 해석하면 오른손은 F#장3화음, F장3화음, A♭장3화음, 왼손은 장2, 단2의 구성으로 단2도와 장3도의 대비가 주를 이루고 이는 마디 97까지 네번에 걸쳐 진행된다. 상행하던 아르페지오는 마디 100의 윗성부 음역에서 조금씩 하행하고 마디 103의 낮은음자리표 보표에서 F#단3화음이 마디 104에서 F#장3화음으로 바뀌며 왼손의 페달 포인트 F#이 반복되어 F#장3화음의 확실한 조성감을 나타내어 마무리된다.

마디 100의 시작음 D♯과 E♯을 정확히 타건하고 빠르게 *p* 로 진행해야 한다. 마디 103의 16분음표 D♯와 E♯은 마디 94에 나타났던 것이 재현된 것으로 다음 마디인 마디 104에서 반음 올리며 F#-G#-A#-C#-D#의 5음 음계로 진행된다. 이 부분의 A♯과 A#은 각각 마디 1에서의 왼손과 오른손의 음형을 연상케 하며 오른손의 C#, 왼손의 D♯, E♯은 마디 1의 반음계 진행을 연상케 한다.

마디 103의 베이스 F#과 오른손 불임줄의 C#은 완전5도 관계를 이루며 10잇단음표에서 계속적으로 등장하여 안정된 울림을 이룬다. 마디 104의 마지막 음 C#은 소수테누토 페달을 사용하여 마지막 마디와 울림이 연결되게 연주한다(악보 47).

<악보 47> 카덴차 : 마디 94-105

Commencer au dessous du Mouvt 원래 빠르기보다 약간 느리게 시작

94 5잇단음표의 동형 진행 *pp scherzando* F장3화음 F#장3화음 A♭장3화음

장2도 단2도

au Mouvt et en serrant jusqu'à la fin

Musical score for measures 96-97. The piece is in F# major. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measure 96 is marked with the number 96.

Musical score for measures 98-99. Measure 98 is marked with the number 98. The right hand has a melodic line with a slur and the instruction "cresc." above it. The left hand continues with eighth notes. Measure 99 is marked with "più cresc." above the right hand. The key signature is F# major: I.

Musical score for measures 100-102. Measure 100 is marked with the number 100. The right hand has a melodic line with slurs and the instruction "정확히 타건" (play accurately) above it. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*.

Musical score for measures 103-105. Measure 103 is marked with the number 103. The tempo is *Modéré* and the style is *Retenu*. The right hand has a melodic line with slurs and the instruction "완전 5도" (perfect fifth) above it. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*, *più pp*, and *ppp*. The key signature is F# major: I.

Ⅲ. 결 론

드뷔시는 낭만주의 작곡가 바그너, 무소르그스키를 비롯하여 인도네시아 자바섬의 전통음악인 가믈란의 영향을 받아 자신의 독자적인 색채를 구현함으로써 인상주의 음악의 선구자적 인물이 되었다. 드뷔시 본인은 인상주의 자라고 불리는 것을 원치 않았지만 화성의 실험적 색채와 그가 사용한 선율은 인상주의 회화와 공통점이 많다. 그는 해결을 전제로 하지 않는 비기능적 화성을 사용하여 교회 선법, 온음 음계, 5음 음계, 반음계 등을 병행 화음, 부가화음과 적절히 융합하여 신비하고 동양적인 분위기를 자아냈을 뿐 아니라, 자연의 소리나 움직임은 피아노의 음색으로 표현하였다.

인상주의 예술에서 즐겨 사용한 물의 이미지는 리스트와 라벨의 작품에서도 찾아볼 수 있다. 리스트의 피아노 작품 <에스테 장의 분수>에서 온음 음계와 5음 음계를 사용한 모호한 선율, 페달 포인트와 4도, 2도 등의 울림을 이용한 색채, 스타카토, 트레몰로, 이중 트릴, 연타, 8도와 10도의 연속, 넓은 도약, 주체변형기법 등으로 물의 이미지와 음색을 표현하였다. 라벨의 작품 <물의 희롱>에서는 반음의 폭넓은 사용, 11화음, 딸림9화음, 단7화음과 장7화음, 분산 화음의 사용 등이 물, 폭포, 샘 등의 물소리를 묘사하고 있고 아르페지오, 스타카토, 잇단음표, 트레몰로, 글리산도, *ppp* 에서 *fff* 에 이르는 음량의 확대와 넓은 음역 사용을 통해 물의 다양한 이미지를 표현하였다.

드뷔시는 관현악 작품 <바다>, <영상 I> 중 <물의 반영>, <전주곡 I> 중 <가라앉은 사원>, <전주곡 II> 중 <물의 요정>, <관화> 중 <비오는 정원>, <영상 II> 중 <금빛 물고기>를 통해 물의 이미지를 사용하였다. <물의 반영>과 <금빛 물고기>는 드뷔시의 풍부한 표현력으로 자연의 정경과 움직

임을 표현하여 드뷔시만의 독창적인 음악적 표현을 잘 나타내준 작품이다.

드뷔시는 피아노 음악을 중심으로 화성의 색채를 실험하였기에 본 논문에서는 화음의 분석에 중점을 두었다. 그 결과 각 화음은 다양하게 해석이 가능하였고, 특히 딸림 화음인 V는 각 조성뿐만 아니라 부가음 9, 11 등을 통해 다양하게 사용되었다. 그가 사용한 화음은 각각이 표현력을 가진 독립된 개체로서 이런 화성의 연속적 사용은 으뜸조성을 향한 진행을 약화시킨 걸 알 수 있었다.

본 논문에서 분석한 첫 번째 곡 <물의 반영>에서는 조성의 모호함, 형식과 박자의 자유로움을 위해 5음 음계, 온음 음계, 당김음 리듬, 잇단음표, 겹세로줄을 사용한 변박, 중심음의 이동, 모티브의 이조, 선율과 화성의 병행 진행을 사용하였으며 화성적으로는 9, 11, 13 등의 비화성음을 추가한 부가화음을 사용 하였다. 총 95마디에 주제부 A¹ - 경과구 - 주제부 B¹ - 주제부 A² - 경과구 - 주제부 B² - 주제부 A³ - 코다로 진행되며 D^b장조 - C장조 - D^b장조의 세 번의 조성변화가 있었다. 네 개의 모티브는 이조, 옥타브를 통해 재현되고 화성의 쓰임은 다양하게 해석이 가능하였다.

두 번째 <금빛 물고기>에서는 악보가 3단으로 출현하여 3층 음향을 더욱 확실히 표현하였다. 주제부 A¹ - 경과구 - 주제부 B¹ - 경과구 - 주제부 A² - 주제부 C¹ - 주제부 A³ - 경과구 - 주제부 D¹ - 주제부 A⁴ - 카덴차로 진행되어 많은 주제부와 함께 물고기의 움직임에 활기 있게 표현한다. F#장조 - E^b장조 - C장조 - f#단조의 조성이 번갈아 가며 진행되고 F#장조로 마무리된다. 시작부터 등장하는 반주부의 32분음표 음형은 트릴과 같은 효과를 지니며 복조성을 나타낸다. 짧은 꾸밈음을 통한 화음의 강조와 단화음과 감화음에서는 좁고 잔잔하게 움직이는 느리게 움직이는 물고기의 움직임과 물의 고요한 파문을, 장화음과 증화음, 옥타브와 빠른 음형의 음표를 통해서 물고기의

빠른 움직임과 빛과 물의 색채를 표현하였다.

두 곡 모두 조용히 시작하고 조용히 끝맺는 가운데 카덴차를 통한 화려한 기교를 보여 준다. 또한 구체적인 지시어와 템포로써 연주자에게 원하는 색채를 요구하는 드뷔시의 의도를 파악할 수 있다. 두 곡 모두 원조로의 복귀를 계속해서 미루며 모호한 음색을 추구함으로써 조성을 흐리게 하고 곡의 긴장감을 고조시킨다. 주제의 변형, 32분음표와 64분음표의 화려한 아르페지오 진행, 다른 성부와 색채의 조화를 위한 페달 포인트와 3층 음향, 옥타브 병행 진행, 이조를 통한 모티브의 재현, 3화음의 3음이나 5음을 생략한 ii, iii, vii, V₉ 등의 부가음의 사용, 교회 선법의 사용, 개방화음, 이명동음을 사용한 *p* 에서 *f* 로의 음량변화, 스타카토, 비화성음, 복조성과 다조성을 사용하였다. 넓은 음역의 사용, *ppp* 에서부터 *fff* 까지의 음량 효과, 윗성부와 베이스에서의 선율 진행과 내성부의 화성 진행, 반주부에서의 아르페지오, 장2도, 장3도, 증4도 등의 밝은 느낌, V의 사용, 개방화음, 화음의 전위, 각 조성에서의 딸림화음의 사용, 진행화음과 빠른 음형의 자연스러운 연결성, 병행 진행, 거울 효과를 두드러지게 나타내었다.

본 연구를 통해 드뷔시의 작품에 나타난 물의 이미지가 다양한 화성과 조성의 실험으로 인해 화성의 색채적 울림과 물의 파동, 빛의 변화에 따른 색채를 표현했다는 것을 알 수 있었다. 또한 본 논문의 연주 해석이 이 두 작품의 연주에 보탬이 되고자 한다.

참 고 문 헌

<단행본 및 정기간행물>

권유희. 『20세기 작곡가 연구 I』. 이석원, 오희숙 책임편집. 서울: 음악세계, 2003.

김용환. 『서양음악사 100장면(2)』. 서울: 가람기획, 2003.

민은기. 『서양음악사』. 서울: 음악세계, 2011.

박유미. 『피아노문헌』. 서울: 음악춘추사, 2010.

박용수. 『과리에서 음악을 만나다』. 서울: 유비, 2008.

신인선. 『20세기 음악』. 서울: 음악세계, 2007.

양일용. 『에피소드로 보는 서양음악사』. 서울: 태림출판사, 2006.

오희숙. 『20세기 음악1』. 서울: 도서출판 심설당, 2008.

이석원. 『현대음악: The Piano Music』. 서울: 서울대학교출판부, 2008.

이종구. 『20세기 시대정신과 현대음악』. 서울: 한양대학교 출판부, 2007.

음악지우사. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 드뷔시 vol.18』. 서울: 도서출판 음악세계, 2002.

황영관. 『유럽음악기행 II』. 서울: 부키, 1999.

홍정수. 『두길 서양음악사 1, 2』. 서울: 나남, 1997.

<외국 서적>

Thompson Oscar. *Debussy, The Man and Artist*. New York : Dover Publications, 1967.

<번역서>

Aprahamian, Felix. *Heritage of Music 9*. 박일충 외 7역, 『음악의 유산 9, 새로운 세기의 음악』. 서울: 중앙일보사, 1996.

Burge, David. *Twentieth-Century Piano Music*. 박순련 역, 『20세기 피아노음악』. 서울: 음악춘추사, 1997.

Gillespie, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York : Dover

- Publications, 1966. 김경임 역, 『피아노 음악』. 계명대학교출판부, 2010.
- John, Stanley. *Classical music : The Great Composers and Their Masterworks*. Mitchell Beazley, 2005. 이창희, 이용숙 역, 『천년의 음악여행』. 서울: 예경, 2010.
- Kirby, F. E. *Music for Piano: A Short History*. Amadeus Press, 1995. 김혜선 역, 『건반음악의 역사』. 서울: 도서출판 다리, 1997.
- Longyear, Rey M. *Nineteenth Century Romanticism in Music*. Prentice hall, 1969. 김혜선 역, 『19세기 낭만주의 음악』. 서울: 도서출판 다리, 2001.
- Milne, Hamish. *Heritage of Music 5*. 박일충 외 7역, 『음악의 유산 5, 낭만과 음악』. 서울: 중앙일보사, 1996.
- Orenstein, Arbie. *Ravel : Man and Musician*. Columbia University Press : Dover Publications, 1991. 전혜수 역, 『라벨의 삶과 음악』. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Schmitz, Elie Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York : Dover Publications, 1966. 김란희 역, 『드뷔시 피아노 작품과 연주해석』. 서울: 음악춘추사, 1984.

<학위논문>

- 김민지. “Claude Debussy의 「Images II(영상 2집)」에 관한 연구.” 동덕여자대학교 석사학위논문, 2008.
- 김수인. “무용의 초기 현대화 과정에 나타난 인상주의 예술사조의 영향 : 던컨과 니진스키의 작품세계를 중심으로.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 김정아. “인상주의 작곡가의 바이올린 음악.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 김지현. “드뷔시의 피아노 프렐류드 제2권 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 김하얀. “C. Debussy의 Douze Etudes에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 김형신. “드뷔시와 라벨의 피아노 작품 비교 연구 : 물의 반영과 물의 희롱을 중심으로.” 전남대학교 석사학위논문, 2003.
- 문경혜. “라벨의 『Jeux d'eau』에서 나타난 인상주의 음악의 특징에 대한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2005.

- 배상희. “드뷔시의 판화 “Estampes” 에 관한 소고.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 백승연. “C. A. Debussy의 “Pour le Piano” 를 통한 인상주의 음악연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 1985.
- 선아침. “인상주의의 영향을 받은 오지호의 작품 연구.” 단국대학교 석사학위논문, 2012.
- 설혜승. “C.A.Debussy의 Suite Bergamasque 연구.” 동덕여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 안은주. “C. A. Debussy의 피아노 음악어법에 관한 연구 : <판화(Estampes)>를 중심으로.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2006.
- 양미연. “C. A. Debussy 피아노 음악의 연구 고찰.” 수원대학교 석사학위논문, 2008.
- 이미란. “C. A. Debussy의 'Quatre chansons de jeunesse'에 나타난 인상주의 미술과 상징주의 문학의 영향에 대한 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 1998.

- 이정화. “드뷔시(C. Debussy)의 Children's Corner에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 이지원. “ ‘물’ 을 주제로 한 Debussy의 『물의 반영(Reflets dans l'eau)』 과 Ravel의 『물의 유희(Jeux d'eau)』 에 관한 비교 연구.” 동덕여자대학교 석사학위논문, 2003.
- 이현주. “드뷔시와 라벨의 페달기법 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2001.
- 장윤정. “C. A. Debussy Piano 작품에 관한 연구 - Image I 을 중심으로 -.” 성신여자대학교 석사학위논문, 1996.
- 전세미. “드뷔시 인상주의 음악에 대한 연구 : <프렐류드 2권, 8번, '물의 요정'>을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2012.
- 최진선. “C. Debussy 음악에 있어서의 인상주의와 상징주의에 대한고찰.” 이화여자대학교 석사학위논문, 1988.
- 한송이. “'물'을 주제로 한 Maurice Ravel의 피아노 작품 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2006.
- 황지호. “19세기 상징주의 회화를 응용한 Body Painting 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2008.

<사전>

『음악 용어사전』 . 서울: 세광음악출판사, 1986.

<악보>

Debussy, Achille-Claude. “Images I , Images II” 『드뷔시 1 영상』 서울: 일송미디어, 2005.

_____. “*Reflets dans l'eau*” 『Images (1ere série)』 A. Durand & Fils, 1905.

_____. “*Poissons d'or*” 『Images (2ème Série)』 A. Durand & Fils, 1908.

Liszt, Franz. “*Les Jeux d'eau à la villa d'Este*” 『Années de pèlerinage III, S.163』 José Vianna da Motta, 1916.

Ravel, Maurice. “*Jeux d'eau*” 『Jeux d'eau』 Paris: E. Demets, 1902.

<인터넷 자료>

<http://debussypiano.com/>. 주소 : <http://www.debussypiano.com/chouchou.htm>

[2013년 3월 28일 접속].

“*Reflets dans l'eau*” , “*Poissons d'or*” , “*Les Jeux d'eau à la villa d'Este*” , “*Jeux d'eau*” . 주소 : <http://imslp.org/>

[2013년 4월 15일 접속].

ABSTRACT

A Study on C. Debussy's *Reflets dans l'eau* and *Poissons d'or*.

Hong, Gyeong Im

Major in Instrumental Music

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Achille-Claude Debussy(1862-1918) is one of the French impressionism composers of the end of the 19th century to early 20th century.

The Impressionism music appeared in France at the end of the 19th century is influenced by the impressionism painting and Symbolism literature. The nature is the main object to the impressionism music as to the painting and the literature. Impressionism music represented by Debussy and Ravel implemented the tone color through chords, rhythm, and melody and it effected on the 20th century composers.

The thesis studied the images of water in *Reflets dans l'eau* and *Poissons d'or* by Debussy, through analyzing the form, motives, subjects, tonality, and other musical features regarding the

performance.

Prior to the analyzing the piece, the thesis investigated the life of Debussy and his major works including piano pieces, and researched the impressionism of painting and the symbolism of literature in the late 19th century. The thesis also researched water-colored pieces by Franz Liszt(1811-1886) and compared Debussy and Ravel who is another impressionism composer.

The purposes of the thesis are understanding the features of Debussy's music by investigating Debussy's piano works through analyzing harmony in various way, and suggesting preferable approaches to performance of the piece.