



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

드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한
소나타》 분석연구

-소나타형식 수용과 변화의 관점에서-

2020

성신여자대학교 대학원
반주학과
김민아

드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한
소나타》 분석연구

-소나타형식 수용과 변화의 관점에서-

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 05월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김민아

인 준 서

김민아의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 05월

심사위원장..... 김 미 영..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 지 형 주..... (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 프랑스 인상주의 작곡가 클로드 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour violoncelle et piano*, 1915)의 분석을 통해 드뷔시가 소나타형식을 수용하고 어떻게 변화되었는지에 관한 연구이다.

드뷔시는 전통 음악의 교육을 받았으나 인상주의 미술, 상징주의 문학 그리고 그가 경험한 다양한 예술적인 활동들의 영향으로 전통적인 음악양식에서 벗어나 드뷔시만의 새로운 음악을 시도한 작곡가이다.

그가 창작한 작품들을 각 시기별로 초기(1880년대), 중기(1890년대-1900년대) 그리고 후기(1910년대)로 구분하여 볼때 초기와 중기에서는 ‘소나타’라는 형식의 작품은 찾아볼수 없다. 그러나 그의 창작시기 후기인 1915년에 처음으로 《첼로와 피아노를 위한 소나타》가 작곡되었다. 드뷔시가 계획한 6곡의 소나타 중 첫 번째 작품 첼로 소나타이다.

드뷔시가 후기 이전에 작곡하지 않았던 소나타 작품을 《첼로와 피아노를 위한 소나타》작품을 통해 전통적인 고전 소나타형식을 수용하되, 내재되어있는 음악적 내용들은 교회선법의 사용, 잦은 반음계적 진행, 온음음계, 5음음계, 옥타토닉의 사용 그리고 병진행과 같은 음악 기법들로 그가 프랑스 민족주의 작곡가로서 그만의 음악적인 기법을 사용하여 변화한 소나타를 각 악장의 분석을 통해 확인해 볼 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 연구의 목적 및 연구방법	1
II. 이론적 배경	3
1. 드뷔시 음악관과 세기 전환기 프랑스의 문화, 예술사조	3
1) 드뷔시 음악관의 변화	3
2) 세기 전환기 프랑스의 문화, 예술사조	7
2. 소나타형식 그리고 프랑스 작곡가들의 수용과 변화	10
1) 소나타형식	10
2) 프랑스 작곡가들의 수용과 변화	14
III. 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석	20
1. 드뷔시의 선율 독주 악기를 위한 소나타 창작	20
2. 드뷔시 첼로소나타 창작 배경	21
3. 작품 분석	21
IV. 결론	53

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

표 1) 프랑크, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 악장 구성	14
표 2) 포레, 《바이올린 소나타 1번》, 악장 구성	17
표 3) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 악장 구성	22
표 4) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장 구성	23
표 5) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장 구성	32
표 6) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장 구성	41

악보 목차

악보 1) 프랑크, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 1-10	16
악보 2) 프랑크, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 44-47	16
악보 3) 포레, 《바이올린 소나타 1번》, 제3악장, 마디 1-10	18
악보 4) 포레, 《바이올린 소나타 1번》, 제3악장, 마디 23-32	19
악보 5) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 1-4	24
악보 6) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 8-11	25
악보 7) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 12-15	26
악보 8) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 16-21	27
악보 9) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 19-23	28
악보 10) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 27-33	29
악보 11) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 37-46	30
악보 12) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 43-51	31
악보 13) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 1-12	33
악보 14) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 9-16	35
악보 15) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 17-30	36
악보 16) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 31-41	38
악보 17) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 42-53	39
악보 18) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 57-64	40
악보 19) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 1-4	43
악보 20) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 13-20	44

악보 21) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 21-28 …	45
악보 22) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 29-33 …	46
악보 23) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 37-44 …	47
악보 24) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 45-52 …	48
악보 25) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 57-66 …	49
악보 26) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 72-84 …	50
악보 27) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 106-114 …	51
.....	
악보 28) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 115-119 …	52
.....	

I. 연구의 목적 및 연구방법

클로드 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Sonate pour violoncelle et piano, 1915)는 그의 유일한 3개 소나타 작품 중 첫 번째 작품이다. 이 작품은 그의 창작 시기 후기(1910년대)에 창작되었다.

드뷔시의 소나타 작품을 분석하기 위하여 그가 인상주의 작곡가라는 사실은 중요한 사실이다. 하지만 본 논문의 분석 대상인 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 연주자로서 드뷔시의 소나타 작품을 프랑스 인상주의 음악으로만 분석한다면 연주해석에 어려움이 있다. 그래서 이 작품을 소나타라는 형식에 관점을 두고 연구하기 위한 대상으로 삼았으며, 각 악장을 분석 연구해보고자 한다.

우선 드뷔시의 음악관 변화를 각 시기별로 초기(1880년대), 중기(1890년대-1900년대) 그리고 후기(1910년대)로 나누어 알아보고 당시 프랑스의 문화, 예술사조에 대하여 살펴본다. 드뷔시의 창작시기 구분은 문헌 권유희, “클로드 드뷔시”¹⁾를 기본으로 한다.

전통적인 소나타형식의 모습을 살펴보기 위해 독일의 고전시대 작곡가 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 소나타형식을 선행 연구한 뒤, 드뷔시 이전의 프랑스의 작곡가 프랑크와 포레의 소나타형식 수용과 변화에 대하여 연구해본다.

드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 연구한 많은 선행논문²⁾들은 드

1) 권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2000), 66.

2) 고은아, “드뷔시 음악에 관한 분석 연구 -첼로 소나타를 중심으로-,” (경희대학교 석사학위논문, 2009)., 백선희, “Claude Debussy의 Sonata No.1 in d minor for Cello and Piano

뷔시의 후기 작품에 대하여 인상주의 어법으로 분석하고 있다. 그러나 인상주의자로서가 아닌 전통적인 소나타형식을 수용하고 드뷔시만의 소나타 작품으로 어떻게 발전, 변화되었는지에 대해 분석한 내용은 그리 많지 않다. 본 논문의 분석 관점을 소나타형식으로 간주하고 드뷔시만의 소나타형식으로 변화한 모습을 각 악장의 분석을 바탕으로 연주자로서 이 작품의 해석에 대한 도움을 받고자한다.

분석연구,” (국민대학교 석사학위논문, 2006)., 서은영, “C. Debussy의 「Sonate pour Violoncelle et Piano」의 분석적 연구,” (연세대학교 석사학위논문, 2008)., 송금선, “Claude Debussy 『첼로소나타(Cello Sonata in d minor)』 반주 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2003)., 조은샘, “드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》에 나타난 후기음악어법 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2017).

II. 이론적 배경

1. 드뷔시 음악관과 세기 전환기 프랑스의 문화, 예술사조

1) 드뷔시 음악관의 변화

1862년 8월 22일, 프랑스 파리에서 태어난 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)가 음악가로서의 교육을 받기 시작한 것은 10세 때인 1872년 파리 국립음악원에서부터다. 뛰어난 음악적 재능으로 많은 과목에서 우수한 성적을 받아 음악적인 전통을 습득하였지만, 1878년과 1879년 연이은 음악원 피아노 콩쿠르의 낙방은 드뷔시가 가졌던 피아노 연주가라는 꿈을 좌절시켰다. 드뷔시는 이듬해 1880년 작곡과에 입학하여 학업을 이어나간다.

드뷔시는 어려운 가정환경으로 학업을 하면서 일을 병행하였다. 그 과정에서 만난 사람들은 그의 음악적 행보에 큰 영향을 주었다. 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893)를 후원해주는 메크부인(Nadezhda von Meck, 1831-1894)의 전속 피아니스트로 채용되어 그녀의 집에 머무는 동안 그녀의 가족과 함께 러시아, 프랑스, 스위스, 이탈리아 등을 방문하게 된다. 드뷔시는 이 여행으로 차이코프스키와 보로딘(Alexander Porfiryevich Borodin, 1833-1887) 등 러시아 작곡가의 음악을 접하게 되는 계기가 된다.

드뷔시의 작곡가로서 활동은 1880년부터 기로(Ernest Guiraud, 1837-1892)의 제자가 되면서 시작되었다. 그의 생애와 창작한 작품들을 통해 음악관의 변화를 초기(1880년대), 중기(1890년대-1900년대) 그리고 후기(1910년대)³⁾로 나누어 본다.

드뷔시의 초기 대표 작품인 칸타타 《탕자》 (*L'Enfant Prodigue*, 1884)를

3) 본 논문은 권유희의 글 “클로드 드뷔시”를 참고하여 드뷔시의 창작시기를 구분한다. 권유희, “클로드 드뷔시,” 66.

보면, 드뷔시의 개성이 드러나기보다 프랑스 음악원에서의 전통적인 교육을 받은 흔적이 보인다. 이 작품으로 로마대상을 수상하게 된 드뷔시는 이탈리아 로마의 빌라 메디치로 작곡 공부를 떠나게 되지만, 로마 음악원의 단체생활이 드뷔시와 맞지 않아 2년 후 파리로 돌아오게 된다. 그는 짧은 유학 시절 관현악곡 《봄》(*Le Printemps*, 1882)을 작곡한다. 보티첼리(Sandro Botticelli, 1445-1510)의 『봄』(*La primavera*, 1482)에서 영감을 받은 작품으로 알려진 이 곡에 대하여 드뷔시는 묘사음악이 아님을 아래와 같이 표명하였다.

“내 의도는 대단히 광범위한 감정을 커버하는 독특하고 특수한 색채의 작품을 작곡하려는 것이었다. 그것의 제목은 《봄》 이기는 하지만, 계절을 묘사하는 봄이 아니라 인간의 봄을 의미하는 것이다. 나는 인간과 자연물의 느리고 고통스러운 창조기, 그 서서히 피어나 마침내 새로운 생명으로 활짝 개화하는 폭발적인 기쁨을 설명하고 싶었다.”⁴⁾

로마에서 겪은 새로운 경험들은 《봄》에서 새로운 시도를 하게 된다. 전통적인 형식에 얽매이지 않는 악곡 구성과 교회선법, 온음음계, 5음음계 등의 사용으로 드뷔시만의 음악적 색채를 보여주기 시작한다.

파리로 돌아온 드뷔시는 상징주의 시인들과 활발하게 교류를 나누면서 동시대 문학에서 커다란 영향을 받는다. 학창시절 드뷔시는 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)에 심취하였는데, 당시 많은 상징주의 시인들도 열렬한 바그너 지지자였다. 그러나 드뷔시는 바이로이트 여행을 계기로 점점 바그너로부터 벗어나려고 했다. 이에대한 내용은 다음의 인용문에서 확인할 수 있다.

“바그너의 음악 중 《트리스탄》이나 《파르지팔》에 대해서는 여전히 감

4) 펠릭스 아프라함미안, “클로드 드뷔시” 『음악의 유산 9: 새로운 세기의 음악』, 박용구 외 3명 편집 (서울: 중앙일보사, 1996), 100.

탄을 아끼지 않았으나 관현악과 성악이 끊임없이 전개되는 음악과 시가 몇 번이나 설명을 더하는 강제적이라고 할 정도의 웅변적인 바그너의 극작술에 대해 참을 수 없는 피로와 중압을 느끼고, 바그너에 의해서(d'après W.)가 아니라, 바그너를 넘어서(après W) 가지 않으면 안된다고 생각하기 시작했다. 이것은 바그너와는 상당히 이질적인 그의 개성을 한층 더 명확하게 깨달았기 때문이며, 선배에 대한 후배의- 더구나 프랑스와 독일이라는 이질적 감수성의 전통에 속하는 두 사람 사이의- 당연한 반발이라고도 할 수 있다.”⁵⁾

1889년 파리에서 개최된 만국박람회에서 접한 인도네시아의 전통 음악인 ‘가멜란’(gamelan) 소리는 드뷔시의 음악에 많은 영감을 준다.

드뷔시의 음악관이 중기로 접어드는 시기는 1894년 작곡한 《목신의 오후에의 전주곡》(*Prélude à l'après midi d'un faune*, 1892-1894) 작품을 기점으로 드뷔시 중기 음악관이 시작되었다고 본다. 앞에서 설명한 바와 같이 드뷔시는 상징주의 시인들과 교류가 깊었고 그들이 하는 화요모임에 참가하였다. 그곳에서 만난 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 상징주의 시 「목신의 오후」에 영감을 받아 작곡한 작품이 바로 《목신의 오후에의 전주곡》이다.

드뷔시는 말라르메, 베를렌(Paul-Marie Verlaine, 1844-1896)과 그 외 많은 상징주의 시인들의 작품에 곡을 붙였는데, 이 상징주의 문학에 대한 관심은 드뷔시의 후기 창작활동까지 계속된다. 드뷔시는 메테르링크(Maurice Maeterlinck, 1862-1949)의 희곡에 의한 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(*Pelléas et Mélisande*, 1893-1902)의 작곡에 몰두한다. 드뷔시의 오페라 《펠레아스와 멜리장드》, 《바다》(*La Mer*, 1903-1905)에 이르러 드뷔시가 추구하고자 했던 바그너의 독일적 전통 음악을 탈피하고 자유로운 프랑스적 음악으

⁵⁾ 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 18 드뷔시』, 오지선 옮김 (서울: 음악세계, 2002), 12.

로 나타나게 된다. 드뷔시 《펠레아스와 멜리장드》의 초연을 맡았던 지휘자는 이렇게 말한다.

“이 오페라의 마지막 장면에서 죽음이 임박한 멜리장드가 창문을 좀 열어달라고 했을 때 그 창문으로는 황혼의 석양빛뿐만 아니라 현대음악의 모든 것이 다 흘러들어왔다”

《펠레아스와 멜리장드》를 작곡하는 사이 드뷔시의 사생활은 복잡해진다. 1899년 10월 첫 번째 부인인 릴리 텍시에(Lilly Texier)와 정식 결혼을 하지만 1904년 드뷔시의 어린 제자 어머니이자 은행가 부인이었던 엠마 바르닥(Emma Bardec)과 사랑에 빠져 1905년 릴리와 헤어지고, 1908년 그들은 결혼하여 드뷔시와 엠마 바르닥 사이에서 딸이 태어나게 된다.⁶⁾ 이런 상황에서 드뷔시는 《바다》를 완성하였고, 드뷔시의 독자적인 관현악법은 확고해진다. 폼머(Max Pommer, 1936)가 드뷔시 전기에서 아래와 같이 언급하였다.

“리듬과 화성을 통한 긴장과 이완의 구조를 감지하지 못하게 하는 작품 구성 그리고 이전의 주제의 역할을 대신하면서 전체 작품을 결정하는 음색”⁷⁾

이와 같은 음색의 변화는 《바다》작품 전체의 유기적 통일성을 부여하는 가장 중요한 요소이며, 다른 어떤 음악적 요소들보다 중요한 위치에 놓여있음을 알 수 있다. 두 번째 부인 바르닥과의 결혼생활이 1년도 채 되지 않은 1909년 드뷔시는 직장암으로 건강이 악화되며, 그와 겹친 1914년 제1차 세계대전의 발발로 드뷔시의 후기 음악관은 프랑스의 독자적인 음악을 확립하는데 고심한

6) “이러한 사생활로 인한 좋지 않은 사회적 평판과 함께 그들을 죄어온 지속되는 경제적 어려움은 드뷔시를 창작보다는 피아니스트로 그리고 자기 작품의 지휘자로 수많은 해외여행을 하도록 만들었다.”

신인선, 『드뷔시 바다』, (파주: 음악세계, 2010), 13.

7) 신인선, 『드뷔시 바다』, 11.

다. 독일의 무력 앞에 프랑스는 무너져 가지만 드뷔시는 그 어느 때보다 민족주의를 강조하며 강한 애국심의 욕구로 더욱더 창작에 몰두하게 된다.

드뷔시의 후기 마지막 작품인 세 개의 소나타 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(*Sonata pour violoncelle et piano*, 1915), 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》(*Sonate pour flûte, alto et harpe*, 1915), 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour violon et piano*, 1917) 는 ‘소나타’라는 제목만으로는 전통적인 고전 형식으로 돌아간듯 하지만 드뷔시가 끊임없이 시도하였던 전통 기능화성에 대한 반항으로 조성의 힘을 벗어나 결국 I-V의 소나타형식에서 벗어남을 담고있다.⁸⁾ 마지막 소나타 작품들에서 그가 사용해 왔던 음악적 요소들은 독일의 음악에서 벗어나 프랑스적인 자연스러움을 담고 새로운 색채를 만듦으로써 드뷔시만의 독자적인 후기 음악관을 확립할 수 있었다.

2) 세기 전환기 프랑스 문화, 예술사조

1862년생 드뷔시가 음악가로 활동한 시간적 배경은 19세기 후반부터로 유럽을 지배한 과학주의와 산업혁명이 예술 영역에 큰 영향을 준 그 이후의 시점과 일치한다. 바로 이 시기는 드뷔시의 음악을 설명할 때도 항상 동반되는 예술사조 인상주의(Impressionism)와 상징주의(Symbolism) 문학이 프랑스 문화 중심에 있었다. 인상주의란 단어는 19세기 후반 프랑스에서 발전한 회화로 전통적 회화기법을 저버린 예술가들에 대한 비판으로 등장했다. 미술에서는 일반적으로 인상주의 회화 운동의 전성기를 1874년부터 10여 년 정도로 잡는다. 사물에 고유색이 있다고 믿었던 과거에 반해 모네(Claude Monet, 1840-1926)와 그의 친구들은 사물의 고유색 따위는 없다고 보았다. 이들에게 색이란 단

8) “조성의 중심은 전통 기능화성에 의해 확립되고 있는 것이 아니라 단지 악보 첫머리에 제시된 그 조의 으뜸화음을 방향성이 배제된 이정표로만 제시될 뿐이고, I를 비롯하여 V와 IV가 다른 화음들에 비해서 중요한 화음으로 출현하고 있지만 역시 기능적 화성체계에서 서로 관련되어 지기보다는 조성 판단의 기준으로 제시될 뿐이다.” 권유희, “클로드 드뷔시,” 92.

지 빛의 조건에 따라, 말하자면 계절, 하루의 때 혹은 날씨에 따라 매번 달라진다고 생각했다.⁹⁾ 주로 야외를 배경으로 선택해 작업한 것은 빛의 역할과 희미한 경계선, 복잡한 색조 등 주로 감정과 분위기를 살리기위한 의도로 볼 수 있다.

상징주의는 프랑스를 중심으로 19세기 후반 유럽 전역에서 일어난 문학운동이다. 상징주의는 사실주의, 인상주의 대한 반발에서 탄생한 운동으로, 급속한 산업화와 도시화, 세속화로 뿌리를 잃은 사람들이 느끼는 극심한 정체성의 위기를 반영한다. 19세기 후반에서 20세기 전반으로 일어난 상징주의 문학의 대표적인 시인들은 베를렌, 랭보(Arthur Rimbaud, 1854-1891), 말라르메이다. 이들은 언어 다음으로 음악을 중요한 요소라고 생각하였는데, 말라르메가 주최한 화요모임에서 시인, 화가, 음악가들과 모여 교류하였으며, 말라르메는 그곳에 참석한 드뷔시와도 깊은 관계를 맺었다. 이때부터 드뷔시도 시를 쓰기 시작하고 그 시에 곡을 붙이려고 시도하기도 한다.¹⁰⁾

19세기에서 20세기로 접어들 무렵 이미 앞 장에서 언급한 바와 같이 당시 프랑스의 음악가와 화가, 시인들은 바그너에 엄청난 영향을 받고 있었다. 바그너 음악극의 장엄하고 신화적인 이미지들은 앙리 팡탱-라투르(Henri fantin-Latour, 1836-1904)의 회화, 아더 래컴(Arthur Rackham, 1867-1939)의 도서 삽화로 새롭게 재해석되었으며¹¹⁾, 시인 보들레르, 말라르메, 음악가 드뷔시와 뒤카(Paul Dukas, 1865-1935)도 자신들의 오페라에 바그너의 영향을 담아냈다. 이 시기 바그너의 영향으로 프랑스의 대중에게 바그너의 문학적, 철학적인 신념을 알리기 위한 상징주의 잡지 ‘르뷔 바그네리엔(La Revue Wagnerienne)’이 창간되었는데, 기고자 중에는 빌리에 드 릴라당(Auguste de

9) 진중권, 『진중권의 서양미술사』, (서울: 휴머니스트, 2018), 125.

10) “그[드뷔시]가 노래의 가사와 ‘서정적 산문들’을 썼다는 일화는 언어의 리듬과 음악의 리듬과의 관계, 시와 산문, 음악과 문학과 관계 보여준다.”

김경란, 『상징주의』, (서울: 연세대학교, 2005), 152.

11) 펠릭스 아프라함미안, “새로운 세기의 음악,” 7.

Villiers de L'Isle Adam, 1838-1889)이나 말라르메가 있었다. 많은 음악가들이 바이로이트에 방문하는 것은 바그너의 영향을 받기 위한 교육과정이었다. 바그너가 이토록 높이 평가를 받았던 것은 그가 모든 예술의 총체적인 부분을 통합시키면서 예술가들의 안목을 높여주었기 때문이다. 바그너의 굉장한 규모의 작품들은 관중들을 사로잡기 충분한 이유였다. 드뷔시도 또한 바그너 추종자 중 한 명이었지만, 드뷔시는 《목신의 오후의 전주곡》을 기점으로 바그너를 흠모하여 계승하기보다 바그너의 영향을 벗어나고자 한다. 그러므로 이 작품 이후 드뷔시의 창작활동에서 바그너의 직접적인 영향은 적었으며, 그가 여러 작품을 통해 본인만의 색깔을 찾기 위해 노력한 모습을 볼 수 있다.

2. 소나타형식 그리고 프랑스 작곡가들의 수용과 변화

1) 소나타형식

‘소나타’(Sonata)라는 용어는 사람의 목소리로 노래하는 ‘칸타타’(Cantata)와 반대로 ‘소리내다’, ‘악기를 연주하다’라는 뜻으로 바로크 시대 기악음악 총칭어였다.¹²⁾ 이 용어가 18세기로 들어와 3-4개의 다악장으로 이루어진 형식과 연관된 기악음악 작품을 총칭하게 되었다. 18세기 이래 독주 악기를 위한 소나타뿐만 아니라 현악 4중주를 위한 소나타, 교향곡은 오케스트라를 위한 소나타, 협주곡은 독주 악기와 오케스트라를 위한 소나타 등으로 표현 할 수 있다.

기악곡들에서의 소나타 다악장 구성은 보통 3악장 구성이지만, 4악장 구성이 될 경우, 미뉴에트(Minuetto) 또는 스케르초(Scherzo)가 3악장에 첨가된다. 1악장에는 소나타악장형식(Sonata movement form)¹³⁾, 2악장은 3부 형식, 마지막 4악장에는 론도형식(Rondo form)이 빈번하게 사용되며, 소나타악장형식과 소나타-론도형식(Sonata-Rondo form)이 나타날 때도 있다. 3악장 구성의 다악장 소나타형식일 때, 악장 간의 조성관계는 으뜸조-관계조-으뜸조로 구성된다.

여러 악장으로 구성되는 소나타형식 중 제1악장의 형식인 소나타악장형식은 제시부, 발전부 그리고 재현부로 구성된다. 제시부에서는 제1주제가 으뜸조성으로 제시되고 경과부가 뒤따르며 전조가 되어 제1주제가 장조일때는 딸림조로 그리고 단조일때는 관계조로 제2주제가 제시된다. 발전부에서는 제시부의 2개의 주제를 조성적 · 화성적으로 다양하게 변화하며 발전하는 과정이다. 발전부의 마지막 딸림화음은 뒤따르는 재현부로 가기 위한 원래의 으뜸조성으로

¹²⁾ 이경미, “20세기 현대음악에 나타나는 다양한 소나타 형식 연구” (명지대학교 대학원, 2002), 2.

¹³⁾ 본 논문에서는 다악장 구성의 소나타를 소나타형식, 1악장을 소나타악장형식이라는 용어를 사용한다.

자연스럽게 해결된다. 재현부에서는 제1주제가 원 조성으로 돌아오지만 제시부와 차이점은 제2주제가 딸림조가 아닌 으뜸조성으로 제시된다. 곡의 종결은 으뜸조성으로 마무리되며 코다로 이어질 수 있다. 코다는 전체악장을 마무리하며 곡을 완전히 종결한다.

다악장 구성의 소나타는 대표적으로 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)와 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)의 영향으로 시작되었지만, 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)와 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)으로 대표되는 고전 시대에 와서 표준적인 형태로 자리 잡았고 발전되었다. 앞에서 형식론적으로 설명한 소나타형식이 독일의 고전 시대 작곡가 모차르트와 베토벤에 의해 어떻게 표준적인 내용으로 발전, 변화되었는지를 설명한다.

모차르트의 19개의 피아노 소나타는 모두 3악장으로, 제1악장에 소나타악장 형식, 제2악장은 2부 형식이나 3부 형식 그리고 마지막 제3악장은 론도형식으로 구성되어있다. 모차르트의 표준적인 형태의 소나타형식 작품으로는 중기¹⁴⁾ 소나타 중 《피아노 소나타 10번》(*Sonate für Klavier* K. 330)에서 제1악장에 소나타악장형식, 제2악장은 3부 형식 그리고 제3악장은 론도형식으로 구성되어있다. 이런 형식은 하나의 후대의 연구자들에 의해 정리된 내용일 뿐 모차르트의 초기 작품들에서부터 변화의 내용은 찾아볼 수 있다. 모차르트의 초기 소나타 중 《피아노 소나타 3번》(*Sonate für Klavier* K. 281)은 제2악장에서 발전부가 축소된 소나타 악장형식이 나타나는데, 이것은 변형된 소나타형식으로 볼 수 있다. 또한 이 곡의 제3악장 론도형식은 하이든과 C. P. E. 바흐의

14) “모차르트는 짧은 생애를 살았고 K. 279로부터 K. 576에 이르는 19곡의 소나타가 15년이라는 짧은 기간에 걸쳐 있기 때문에 이들을 시기적으로 구분하는 것이 그다지 큰 의미를 지니지는 않는다. 하지만 모차르트의 피아노 소나타는 통상적으로 3개 시기로 분류되며, 특히 그의 후기 소나타들은 형식 및 음악 내용에 있어 그 누구도 흉내 낼 수 없는 원숙하고 독창적인 음악 세계를 창출해 낸다.”

모차르트의 피아노 소나타 작곡 시기는 초기(1774-1775), 중기(1777-1778) 그리고 후기(1784-1789)로 시기 구분한다.

김경임, 『피아노 소나타』, (대구: 경북대학교, 1995), 86~88.

영향으로 탈피하여 점점 모차르트만의 독자적인 스타일을 구축해 나가기 시작하는 것으로 보인다.¹⁵⁾ 《피아노 소나타 4번》 (*Sonate für Klavier* K. 282) 제1악장은 특이하게도 소나타 악장형식이 아닌 2부 형식으로 나뉘어있다. 제2악장은 미뉴에트 악장으로 트리오가 첨가된 3부 형식이다. 제3악장에 와서 소나타악장형식이 나타난다. 모차르트의 중기 《피아노 소나타 11번》 (*Sonate für Klavier* K. 331)에서는 제1악장이 6개의 변주로 작곡되었는데, 처음으로 곡 전체에 소나타악장형식이 나타나지 않고, 이는 후에 《베토벤 피아노 소나타 12번》 (*Beethoven Sonate für Klavier* Op. 26)과 유사한 모습을 보인다.

모차르트 피아노 소나타 창작에서조차도 다양한 모습을 보인 소나타형식은 베토벤으로 넘어와 음악적인 내용과 형식적인 면에서 많은 변화를 보인다. 베토벤은 피아노 소나타 3악장에 미뉴에트와 스케르초를 표기하여 4악장 구성으로 확장 시켰다. 초기¹⁶⁾ 피아노 소나타 Op. 2에 포함된 3개의 소나타는 모두 4악장 구성이다. 이는 베토벤이 소나타 작품을 현악 4중주나 교향곡의 규모로 높이려고 한 의도로 해석 할 수 있다. 《피아노 소나타 3번》 (*Sonate für Klavier*, Op. 2 No. 3)에서는 제3악장 서두에 베토벤이 스케르초를 명시해놓았다. 여기에서 템포 알레그로(Allegro)는 베토벤만의 전형적인 스케르초 스타일로 나아감을 보여준다. 《피아노 소나타 8번 ‘비창’》 (*Sonate für Klavier*, Op. 13, *Pathétique*) 제1악장은 그라베(Grave) 느린 서주로 시작한다. 이 도입부는 서주의 역할이 아니라 순환적 구성으로 발전부와 코다에 다시 나오게 하는 특징을 갖는다. 다시 말해 그라베 도입부는 제1악장뿐 아니라, 다른 악장과도 관계하면서 곡 전체의 구조적 통일성을 주는 요소이다. 중기로 접어들면서

15) 김경임, 『피아노 소나타』, 92.

16) “렌츠(Wilhelm von Lenz)는 1852년 그의 저서 『베토벤과 그의 3개 스타일』에서 베토벤의 작품을 3개 시기로 분류했다. 그 후 이에 대한 여러 반론들이 제기되었으나, 오늘날에도 이를 준거로 삼는 분류 방식이 일반적으로 채택되고 있다.”

초기는 대략 1782-1800년(또는 1782-1802년), 중기는 1801-1814년(또는 1802-1816년) 그리고 후기는 1815-1827년(또는 1816-1827년)에 해당한다.

김경임, 『피아노 소나타』, 123~124.

베토벤은 4악장 구성의 소나타형식을 2-3악장으로 축소함으로써 변화를 보여주고 있다. 전통적 형식에서 벗어나 변주곡 악장을 도입하기도 하는데, 1801년 작곡된 《피아노 소나타 12번》(*Sonate für Klavier, Op. 26*)은 위에서 설명한 것과 같이 모차르트 《피아노 소나타 11번》과 비슷한 변주곡 형식을 보여주고 있다. 제2악장은 스케르초이며 제3악장은 느린 장송행진곡 그리고 제4악장은 론도형식으로 구성된 베토벤의 《피아노 소나타 12번》은 소나타악장형식이라 할 수 없다. 《피아노 소나타 21번, '발트슈타인'》(*Sonate für Klavier, Op. 53, Waldstein*)은 피아노 악기 구조의 발전과 연관되어 형식적인 면에서 대규모 소나타로 발전된 새로운 모습이 나타난다. 제1악장에서 제2주제가 제1주제와 극적인 대비를 이룬다. 제2악장의 서두에는 베토벤이 '서주'(Introduzione)라고 표기했는데, 이는 제1악장과 제3악장의 규모가 너무 길다고 생각하여 짧지만 심오한 악장을 넣은 것이다.¹⁷⁾ 후기 소나타에서는 1악장이 모두 소나타악장형식이지만, 전통 고전적인 틀에서는 벗어남이 보인다. 푸가적기법을 사용한 발전된 소나타악장형식과 판타지(Fantasie)적 요소가 가미된 소나타악장형식도 나타난다. 후기 작품에서는 《피아노 소나타 32번》(*Sonate für Klavier, Op. 111*) 2악장 구성과 《피아노 소나타 29번》(*Sonate für Klavier, Op. 106*)이 4악장 구성으로 다악장 소나타형식을 다양하게 구성함을 볼 수 있다.

본 장을 시작하면서 제시한 형식론적 표준적인 소나타형식이라는 것이 모차르트와 베토벤의 모든 작품에 적용된 것은 아니다. 작곡가의 작품마다 새로운 내용들을 찾아볼 수 있고, 특히 베토벤의 소나타 작품에서는 형식론적 표준적인 소나타형식을 벗어나 변주곡과 판타지 악장을 도입한다거나, 소나타악장형식이 없는 작품과 푸가적 발전을 통한 소나타형식 등 다양하게 구성된 다악장 소나타형식으로 변형시켜 독일 고전시대 소나타형식을 발전, 변화된 모습을

17) 김경임, 『피아노 소나타』, 185.

찾을 수 있다.

2) 프랑스 작곡가들의 소나타형식 수용과 변화

소나타형식은 고전 시대 독일의 대표적 음악 양식으로서 유럽 많은 나라의 작곡가들에게 영향을 주었다. 드뷔시를 시작으로 한 프랑스 인상주의 음악 이전에 프랑스 작곡가 프랑크(Cesar Frank, 1822-1890)와 포레(Gabriel Faure, 1845-1924)도 소나타형식에 의한 작품들을 작곡했다. 독일 기악음악을 위한 소나타형식이 프랑스 작곡가들에게 수용되었고 어떤 형태로 변형, 발전되었는지 살펴보고자 한다. 이는 프랑크와 포레의 뒤를 잇는 드뷔시의 소나타 분석을 위한 바탕이 될 것이다.

1886년 프랑크가 작곡한 유일한 소나타 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(*Sonata pour Violon et Piano, A 장조, 1886*)는 4악장으로 구성되어있다 (표1, 참조).¹⁸⁾

<표 1> 프랑크 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 악장 구성

악장	형식	구성
제1악장	소나타악장형식	제1주제: A장조
		제2주제: E장조
제2악장	소나타악장형식	d단조-D장조
제3악장	3부 형식	d단조 - f#단조
제4악장	론도형식	A장조

형식론적으로 다악장 소나타형식은 제1악장 소나타악장형식, 제2악장 느린 3

¹⁸⁾ 정지예, “César Franck Violin Sonata in A Major에 관한 연구 및 연주 방법” (연세대학교 대학원, 2019), 8.

부 형식, 제3악장 미뉴에트나 스케르초 그리고 제4악장은 론도형식으로 구성된다. 표1에 제시된 프랑크 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 구성과 비교해보면, 전통적인 다악장 소나타형식에서 제2악장이 느린 악장인 반면, 프랑크는 제2악장에 빠른 소나타악장형식으로 작곡하여 차별화된 내용을 보인다. 조성간의 관계에서도 제1악장이 A장조인데, 제2악장은 A장조의 버금딸림조 D장조와 같은 으뜸음인 d단조로 나타나고, D장조로 곡을 끝마친다. 제3악장에서도 d단조로 시작하여 같은 조가 아닌 f#단조로 곡을 끝마치는 점은 악장간의 조성관계 그리고 각 악장에서의 중심조성에 대한 서고가 프랑크의 독창성으로 변화된 것을 보여준다.

표1에서 제1악장은 전형적인 소나타악장형식임을 확인할 수 있지만, 발전부가 생략되어있어 소나티네형식이라고도 볼 수 있다. 제시부의 제1주제가 A장조로 제시되고, 제2주제는 원조성의 딸림조인 E장조로 나타나며 재현부에서는 제2주제가 원조성인 A장조로 돌아온다. 이런 내용은 이 곡의 제1악장이 발전부는 없지만 제시부와 재현부의 두 주제 조성관계는 고전적이라 할 수 있다. 앞에서 설명한 바와 같이 제2악장도 소나타악장형식인데, 제1악장과는 달리 발전부가 포함되어있는 완전한 소나타악장형식으로 작곡되었다. 제3악장은 미뉴에트 또는 스케르초가 아닌 표준적 다악장 소나타형식에서는 볼 수 없었던 레치타티보-판타지아(Recitativo-Fantasia)의 3부 형식으로 작곡되어 소나타형식이 프랑크에게 수용되면서 변화된것으로 보여진다. 제4악장은 론도형식으로 대위법적 구성이 나타난다. 바이올린이 피아노의 선율을 모방하여 연주되는 카논(Canon)으로 시작된다. 프랑크는 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》에서 앞선 제1악장의 주제적 동기를 가지고 전 악장에 재사용하는 순환적 기법을 보여준다. 제1악장의 제시부 제1주제에 등장하는 3도 관계로 상·하행하는 당김음 동기는 전 악장에 변형되어 나타난다. 이 동기는 순환적 동기가 된다 (악보1, 참조).

<악보1> 제1악장, 마디 1-10

Violon. 1 Allegretto ben Moderato. 순환적 동기 César Franck. *molto dolce*

Piano. *pp* Allegretto ben Moderato. 순환적 동기

이 순환적 동기는 전 악장에 걸쳐 나타나는데, 제2악장의 제1주제와 제2주제를 연결해주는 경과구에서 제1악장 제1주제에서 등장했던 순환적 동기의 시작 세 개 음만을 반복 운용하면서 변형된 형태로 나타난다(악보2, 참조).

<악보2> 제2악장, 마디 44-47

순환적 동기 변형

44 *sempre forte* *poco rit.*

프랑크 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 순환적 동기는 지금까지 설명한 것을 포함하여 총 4개의 순환적 동기가 나타난다.¹⁹⁾ 순환적 동기의 사용을 통해 전 악장을 연속성으로 유기적 관계를 부여하는 것 외에도 제1악장이 발전부가 없는 소나타악장형식인 점, 제2악장이 소나타악장형식인 점 그리고 조성과의 관계가 제1악장 조성과는 먼 조로 악장의 조성을 가지는 것 등이 소나타형식을 수용하고 변화로 정리해 볼 수 있다. 이러한 프랑크의 소나타형식 수용과 변화는 드뷔시와 같은 프랑스 작곡가 기악음악에 많은 영향을 주었다.

프랑크와 달리 포레는 두 곡의 바이올린 소나타와 두 곡의 첼로소나타를 남겼는데, 《바이올린 소나타 1번》(*Sonate pour violon et piano Op. 13 No. 1, A장조, 1876*)은 그의 초기 작품으로 볼 수 있다. 전체 4악장으로 구성되어 있다. 제1악장 소나타악장형식, 제2악장 소나티네형식, 제3악장 스케르초로 작곡된 3부 형식 그리고 마지막 제4악장은 소나타 론도형식이다(표2, 참조).²⁰⁾

<표 2> 포레 《바이올린 소나타 1번》 악장 구성

악장	형식	조성
제1악장	소나타악장형식	제1주제: A장조
		제2주제: E장조
제2악장	소나티네형식	d단조-D장조
제3악장	3부 형식	A장조
제4악장	론도소나타형식	A장조

포레의 《바이올린 소나타 1번》은 악장간의 그리고 제1악장 두 주제간의 조

19) 강윤아, “프랑크의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 A장조>에서 드러나는 순환형식에 관한 분석연구” (성신여자대학교 대학원, 2013), 51.

20) 김현진, “G. Fauré의 <Sonata for Violin and Piano A Major No.1 op.13>의 분석연구” (성신여자대학교 대학원, 2015), 16.

성의 관계가 프랑크 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》와 유사하다. 제1악장에 제1주제가 A장조로 제시되고, 제2주제는 원조성의 딸림조인 E장조로 나타나며 재현부에서 제2주제가 원조성 A장조로 돌아온다. 제2악장이 d단조로 시작되어 으뜸음 조인 D장조로 곡을 마치는 점은 프랑크의 작품과 같다. 하지만 포레의 제2악장은 프랑크의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》와 달리 소나타악장형식이 축소된 소나티네형식으로 작곡되었다. 제3악장은 베토벤에 의해 시작되었다는 스케르초와 트리오 형식을 그대로 사용하여 3부 형식이며, 작곡기법으로 6음 음계(악보3, 참조), 반음계적 화성진행 그리고 교회선법(악보4, 참조)을 사용하여 작곡되었다.

<악보3> 포레 《바이올린 소나타 1번》 제3악장, 마디 1-10

AM: I 6음 음계 사용 VI I VI I

<악보4> 포레 《바이올린 소나타 1번》 제3악장, 마디 23-32

The image shows a musical score for the third movement of Fauré's Violin Sonata No. 1, measures 23-32. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The key signature changes from F major to E-flat major. The first staff is the violin part, and the second is the piano accompaniment. The violin part has two sections highlighted with black boxes. The first section is marked 'F 리디안 선법' and 'pizz.', and the second is marked 'E♭ 리디안 선법'. The piano part has a 'senza n.' marking.

제4악장은 론도소나타형식으로 구성되어있는 모습을 보인다. 앞에서 설명한 프랑크와 포레 소나타를 비교해 볼 때, 포레가 프랑크보다는 고전주의적 기법을 적극 사용한 모습을 보인다. 하지만 외형적으로 고전적인 모습을 가진 포레 작품은 내재적으로 들여다보면 인상주의 기법하고 연결될 수 있는 음악적인 특징들이 있다. 포레가 고전주의적 전통의 틀에서 크게 벗어나지 않았지만, 자신만의 기법을 통한 포레만의 색깔을 보여주었고 프랑스적 소나타를 예고했다.

Ⅲ. 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석

1. 드뷔시의 선율 독주 악기를 위한 소나타 창작

드뷔시는 초기와 중기에 작곡하지 않았던 ‘소나타’를 후기에 들어와서 세 곡의 소나타 작품을 작곡했다. 세 작품 중 선율 독주 악기를 위한 소나타 작품으로는 《첼로와 피아노를 위한 소나타》와 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》가 있다. 이 작품들은 드뷔시가 원래 ‘여러 가지 악기를 위한 6개의 소나타’로 계획했었던 작품들에 포함된다. 앞서 언급한 두 개의 소나타 외 《플루트, 오보에, 비올라, 하프를 위한 소나타》, 《오보에, 호른과 클라브笙을 위한 소나타》, 《트럼펫, 클라리넷, 파곳과 피아노를 위한 소나타》, 《콘트라베이스를 포함한 몇 개의 악기》와 함께 총 6개의 소나타 창작이 계획되어 있었다. 하지만 직장암으로 인한 건강 악화로 드뷔시는 이를 달성하지 못하였고, 선율 독주 악기를 위한 소나타 두 곡과 《플루트, 오보에, 비올라, 하프를 위한 소나타》만을 완성하였다. 드뷔시가 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 포함한 ‘여러 가지 악기를 위한 6개의 소나타’ 악보 표지에 직접 ‘클로드 드뷔시, 프랑스 음악가’(Claude Debussy, Musicien Français)²¹⁾라고 남겼다. 소나타라는 전통적인 독일 고전 시대의 양식 수용을 전면에 드러나게 하는 ‘소나타’라는 제목을 가진 작품에 이와 같은 글귀를 남긴 것은 다양한 해석을 가능케 한다. 이 글귀에 대한 해석은 드뷔시가 자신만의 음악 언어를 이 작품에 담았다는 의미로도 해석할 수 있을 것이다. 또한 프랑스인 드뷔시가 ‘소나타’라는 독일 음악 양식을 수용하면서 프랑스적인 음악을 가미하여 프랑스 민족주의 작곡가로서의 창작적 아이디어를 담아놓지 않았을까라고도 해석할 수 있을 것이다. 드뷔시가 어떤 의도를 보여주려 한 시도였는지를 《첼로와 피아노

21) 권유희, “클로드 드뷔시,” 69.

를 위한 소나타》 작품 분석을 통해 확인해 볼 수도 있을 것이다.

2. 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 창작 배경

《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 드뷔시가 1915년에 작곡한 소나타로서, 드뷔시가 남긴 세 개의 소나타 중 첫 번째 작품이다. 이 곡을 작곡할 당시 드뷔시는 암으로 인해 건강이 악화되었고, 1914년에 발발한 제1차 세계대전(1914-1918)²²⁾으로 조국 프랑스에 대한 드뷔시의 강한 애국심이 반영되었다. 이 작품은 드뷔시가 직접 피아니스트로서 첼리스트 요제프 살몬(Joseph Salmon)과 함께 1917년에 초연하였으며, 그의 아내 엠마 드뷔시에게 헌정될 예정이었다. 1915년 뒤랑 판으로 출판되었다.

3. 작품 분석

드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 전체 3악장 구성으로 전통적인 소나타형식을 바탕으로 구성되어있지만, 제1악장 프롤로그(Prologue)는 제1주제가 ‘느리게’(Lento)로 시작하고 제2주제에서 ‘조금씩 생동감을 가지는’(poco animando) 악장이며, 제2악장 세레나데(Sérénade)는 제1악장보다 ‘조금 빠르게 생동감 있는’(Modérément animé) 빠르기로 시작하는 악장이다. 그리고 제3악장 피날레(Final)는 ‘생기있는’(Animé) 악장으로 구성되어있는 작품명의 ‘소나타’는 빠르게-느리게-빠르게의 전통적인 소나타형식을 갖춘 형식과의 연결을 당연한 것으로 받아들일수는 없다.

각 악장의 조성을 파악해보면, 이 작품은 명료한 장·단조 체계에 의한 것이 아니고 조적 중심음(tonal-center)을 갖는 것으로 분석된다. 그래서 명쾌하게 장·단조 체계로 각 악장의 조성을 규명할 수는 없다. 특히 제1악장과 제3악장은 d음을 중심으로 하는 것이 악보상에도 표면적으로 보이나, 제2악장은 분석

²²⁾ 권유희, “클로드 드뷔시,” 68~69, 90.

없이 악보상으로 볼 때 조성을 확인하는것이 쉽지는 않다. 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 전체악장 구성은 다음과 같다(표3, 참조).

<표3> 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 악장 구성

악장	부제	빠르기	형식	구성	마디
1	Prologue	Lent	소나타악장형식	d음 중심	51마디
2	Sérénade	Modérément animé	3부 형식	일정한 조성이 없음	64마디
3	Final	Animé	변형된 론도형식	d음 중심	123마디

각 악장마다 사용된 부제는 이 곡을 소나타형식과의 연결과 함께 달리 표제적인 성격도 나타낸다고 볼 수 있다. 표준적인 소나타형식은 빠르게-느리게-빠른 악장 배열로 제1악장과 제3악장의 길이가 길고 제2악장이 상대적으로 두 악장보다 짧으면서 균형적인 모습이다. 하지만 이 작품의 악장 길이는 제1악장이 전체 51마디로 아주 짧다. 그리고 제2악장의 전체 64마디와 제3악장의 123마디를 중단없이 아타카(Attacca)로 이어 연주하라고 제시되어있다. 이 두 악장의 길이를 합치면 187마디로, 짧은 제1악장이 서주의 역할을 하는 단악장 소나타 모습으로의 해석도 가능케한다.

소나타형식이라는 외형적인 모습을 가지고 있지만, 표제적인 모습이라던가 음악을 이루는 균형적인 면을 적용한다면 이 작품을 소나타형식이라는 고전적인 형식의 예외적인 모습을 갖는다.

(1) 제1악장: 프롤로그(Prologue)

제1악장은 제시부의 제1주제를 ‘느리게’(Lento) 시작하여, 제2주제에서 ‘조금씩 생동감을 가지는’(poco animando) 빠르기로 변화한다. 4/4박자 전체 51마디로 구성되어 표준적인 소나타악장형식보다 짧지만, 형식적인 면에서 제시부-발전부-재현부-코다(Coda)로 전통적인 소나타악장형식으로 분석이 가능하다. 제1악장의 구성은 다음과 같다(표4, 참조).

<표4> 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장 구성

구성	마디		조성
제시부	1-15	제1주제: 1-7	d-단3화음, d-에올리아
		제2주제: 8-15	dm-FM-dm. 온음음계
발전부	16-28		dm
재현부	29-44	제1주제: 29-38	CM-dm, 5음음계
		제2주제: 39-44	dm, 온음음계
코다	45-51		d음 중심

제시부는 표4에서 보는 바와 같이 마디 1-15까지로 길이가 짧다. 제1주제는 마디 1-7까지로 그리고 제2주제는 마디 8-15까지로 구분할 수 있다. 표준적인 소나타악장형식은 제1주제와 제2주제간의 조성의 대비가 있고 두 개의 주제 사이에 경과부가 포함되어있어야 하지만, 이 악장에서는 제1주제와 제2주제가 모두 d-단3화음으로 시작되어 d음을 조적 중심으로 하고 있어 두 주제간의 조성적 대비를 느낄 수 없다. 앞서 언급한 바와 같이 제1주제는 느리게로 마디 1에서 피아노에 의해 d-단3화음으로 시작한다. 그러므로 제1주제를 d단조로 볼 수 있으나, 마디 1-2에서의 선율이 d-에올리아(d-e-f-g-a-b^b-c) 선법

의 구성음으로 되어있어 d단조로 규정을 방해한 d-단3화음과 d-에올리아의 모습은 피아노 왼손에서의 5도 병진행으로 인해 d단조의 조성적 성격이 약화된다. 그러므로 제1주제는 d단조와 d-에올리아 선법의 혼합으로 볼 수 있다. 피아노가 마디 1-4 걸쳐서 제1주제를 제시하는데 핵심동기는 마디 1-2의 리듬형 a와 b로 본 피아노가 마디 1-2에 대한 변형을 통해 마디 3-4까지 연장될 때 리듬형 a와 b가 결합된 리듬형 c도 나타난다. 리듬형 a는 셋잇단음표와 긴 음가가 더해졌으며, 리듬형 b는 8분음표와 16분음표의 혼합 그리고 음의 진행을 리듬형 a와는 달리 하행한다. 리듬형 c는 리듬형 b의 전위형 그리고 리듬형 a의 전위형이 그 등장순서를 바꿔 결합된 것이다.

마디 1의 피아노 내성에서 나타나는 당김음 리듬(♩-♩-♩)은 마디 4의 첼로 파트에서 같은 당김음 리듬(♩-♩-♩)으로 주제선율이 진행된다(악보5, 참조).

<악보5> 제1악장, 마디 1-4

The image shows a musical score for Violoncelle and Piano, measures 1-4. The score is in 4/4 time and marked 'Lent (48 à 54) Sostenuto e molto risoluto'. The Violoncelle part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff. Annotations include '리듬형 a', '리듬형 b', '리듬형 c', '당김음', '5도 병행', 'd 단3화음', and '제1주제 d-에올리아 (d-e-f-g-a-bb-c)'. The piano part includes dynamic markings like 'f' and 'piu f'.

제2주제는 마디 8-15로 제1주제의 느린 빠르기와는 대조적인 조금씩 생동감을 가지고(poco animando) 시작한다. 앞에서 설명한 바와 같이 제2주제도 마

마디 8에서 d-단3화음으로 제시된다. 제2주제의 시작 음형은 3도 도약과 순차진행 되는 선율로 제1주제의 도약진행하는 첼로선율과 대조를 보인다. 첼로선율 마디 8에서 제1주제의 리듬형 b가 16분음표+8분음표로 바뀐 역행형으로 등장한다. 마디 10의 첼로는 제1주제의 리듬형 c가 전위형태로 모방하여 나타난다. 마디 8-9의 피아노 선율은 반응계적 진행이 나타나면서 조성을 모호하게 한다 (악보6, 참조). 마디 10-11의 피아노는 d단조의 성격을 와해시키는 단3화음과 장3화음으로 병진행한다.

<악보6> 제1악장, 마디 8-11

The image shows a musical score for measures 8-11. The top staff is for the cello, and the bottom staff is for the piano. The score includes annotations such as 'Poco animando', 'dolce sostenuto', 'più dolce', and 'sempre pp'. It also features labels for '제1주제 리듬형 b', '역행', '제1주제 리듬형 c', and '순차진행'. Below the piano part, there is a table of chords and their qualities:

d 단3화음	제2주제	단3	장3	장3	장3	단3	장3	장3	단3
		dm	CM	B ^b	CM	dm	E ^b	FM	gm

제2주제의 후반부 마디 12는 F-장3화음으로 시작되지만, F-장3화음의 3음 A가 A^b으로 이동하면서 마디 13 첼로선율에서 등장한 온음음계(A^b-B^b-C-D-E)의 사용을 예시한다. 그 후 마디 14 피아노 왼손의 C[#]음은 마디 15에서 d-단3화음으로 해결되면서 d단조의 이끈음(leading tone)역할을 수행한다. 제1주제보다 제2주제의 시작과 끝은 명확하게 d음을 중심에 둔 성격을 갖는다(악보7, 참조).

<악보7> 제1악장, 마디 12-15

제1주제와 제2주제간의 선법의 사용과 조성의 대조 그리고 빠르기의 대조로 전통적인 소나타악장형식의 제1주제와 제2주제의 대비가 나타나지만, 제1주제를 이루는 리듬형 b와 c가 제2주제에 역행형 그리고 전위형으로 등장하는 것은 두 주제가 유기적인 관계를 갖고있는 것으로 해석 할 수 있는 자료가 된다.

발전부는 마디 16-28까지로 악상과 빠르기의 변화를 기준으로 크게 마디 16-20과 마디 21-28 두 부분으로 나눌 수 있다. a-단3화음으로 시작되는 마디 16은 마디 17에 등장하는 d단조의 딸림화음으로 볼 수 있다. 첼로선율의 C음과 C#음의 반복적인 교체는 장단 화음을 반복적인 사용으로 조성을 모호하게 한다. 마디 16-17은 마디 18-19에서 반복되고 있다. 마디 17의 제1주제 리듬형 a 그리고 마디 16의 음의 첨가를 통해 16분음표로 음형 a의 셋잇단음표를 변화시킨 것의 반복은 제1주제 리듬형 a의 변화·발전을 강하게 인지시킨다. 마디 19 첼로선율의 제1주제 리듬형 a가 나타난다(악보8, 참조).

<악보8> 제1악장, 마디 16-21

마디 20-28까지 첼로에서 G음을 중심으로 C-A-G 세 음의 당김음 오스티나토(Ostinato)가 나타난다(악보9, 참조). 이 당김음 음형은 제2주제 시작 음형인 단3도 하행+순차진행(a-f-e)에 근거한다. 마지막 G음이 붙임줄로 박을 넘기며 확장되어 당김음의 리듬형이 연속적으로 제시되면서 점차 템포가 빨라진다. 마디 28의 G음 페달 포인트는 마디 29의 C-장3화음으로 연결된다.

<악보9> 제1악장, 마디 19-23

19 *mf* *f* *dim.* *p* *pp*

당김음 **Animando poco a poco (Agitato)** 오스티나토

Animando poco a poco (Agitato) 오스티나토

C-A-G 오스티나토

pp *pp* *pp*

재현부는 마디 29부터 시작하여 마디 64까지이다. 재현부의 제1주제는 제시부의 d-에올리아 선법적 성격을 버리고, 마디 29에서 첼로가 제시부의 제1주제 선율을 완전 5도 위로 재현한다. 이는 전통적인 소나타악장형식의 조성적 관계를 벗어난 것으로 볼 수 있다. 하지만 재현부의 제2주제가 d-단3화음으로 시작되면서 제시부의 제1주제 나아가 제2주제와 동일한 조성적 관계를 갖게 한 것은 드뷔시의 전통적인 소나타악장형식의 변화 수용으로 해석한다. 마디 29의 피아노 선율에서는 드뷔시의 인상주의 음악의 특징으로 언급되곤 하는 5음음계(C-D-F-G-A)가 8도 병진행으로 나타난다. 마디 33의 첼로선율은 한

옥타브 아래로 제1주제를 다시 재현하고 피아노는 옥타브 병진행을 6도+3도의 보완 음정관계로 병진행하고 반음계로 하행한다(악보10, 참조).

<악보10> 제1악장, 마디 27-33

27 *pos ord.*
molto cresc.
리듬형 a
2 *au Mouvt (largement déclamé)*
molto sostenuto 완전5도 위에서 제1주제 재현
8
au Mouvt (largement déclamé)
f *mf*
C 장3화음 8도 병진행

30
5음음계 (C-D-E-F-G-A)
f *mf* *f* *mf*
dim. 1옥타브 아래에서 제1주제 재현
dim. 3도 병진행
반음계적 진행

제2주제 재현을 이끄는 마디 36-38 피아노의 페달 포인트 C#음은 d단조의 이끈음으로서 마디 39의 d음으로 해결되면서 제2주제를 재현한다. 마디 43-44에서 빠르기가 느려지면서 마디 45부터 짧은 코다로 연결된다(악보11, 참조).

<악보11> 제1악장, 마디 37-46

The musical score consists of two systems. The first system (measures 37-38) features a piano part with a dense texture of sixteenth notes and a violin part with a similar texture. Performance instructions include *(quasi cadenza)*, *p*, *molto dim.*, and *En serrant // Retenu //*. The second system (measures 39-46) is divided into two parts. The first part (measures 39-43) is marked *3 au Mouvt (poco animando)* and includes annotations for *dolce sostenuto*, *pp*, and *반음계적* (chromatic). The second part (measures 44-46) is marked *코다* (Coda) and includes annotations for *poco vibrato*, *제1주제 선율 변형* (First Theme Melody Variation), and *pp*. The key signature is C major (d단조 이관음).

코다를 시작하는 마디 45-46은 제시부의 리듬형 a와 b로 구성된 제1주제 선율의 변형으로 첼로가 d-에올리아 선법으로 연주한다. 마디 47 왼손에서 반복되는 d음과 a음은 d단조의 으뜸음과 딸림음으로 피아노 베이스에서 완전 5도 도약하며 d음의 조적 중심을 강조한다. 이 때 첼로선율에서 제1주제의 리듬형 a가 반복적으로 나타난다. 마디 51의 첼로선율에서 하모닉스(harmonics)를 사

용하고, 피아노에 피카르디 3도로 F#이 나타나 D-장3화음으로 베이스에 D음을 강조하며, 악상기호 ppp로 조용하게 제1악장을 마친다(악보12, 참조).

<악보12> 제1악장, 마디 43-51

The musical score consists of two systems, measures 43-46 and 47-51. The top system (measures 43-46) features a violin part with the tempo marking 'Lento 느리게' and dynamic 'piu p'. It includes annotations 'a' and 'b' with the instruction 'arco vibrato', and '제1주제 선율 변형'. The piano part is marked 'Lento' and 'pp', with the instruction '반음계적 진행'. The bottom system (measures 47-51) features a violin part with the instruction 'sur la touche' and dynamic 'piu p'. It includes annotations 'a' and 'b' with 'Harm. 하모닉스 사용'. The piano part is marked 'sempre piu p' and includes annotations 'F', 'F#', and 'F'. It also includes the instruction '완전 5도 도약' and 'D 장3화음'.

(2) 제2악장: 세레나데(Sérénade)

제2악장은 A-B-A'로 나뉘는 3부 형식으로 전체 64마디 구성이다. 느리게 시작하는 제1악장과 대조되는 '절제하되 생동감을 가지고'(Modérément animé)로 시작된다. 제2악장의 구성은 다음과 같다(표5, 참조).

<표5> 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장 구성

구성	박자	마디		조성
A	4/4	1-30	a: 1-11	dm, 반음계, 온음음계
			b: 12-18	CM, 반음계, 온음음계
			a': 19-27	CM, 반음계, 온음음계
			연결구: 28-30	옥타토닉음계
B	3/8	31-53		D-도리아, AM-E ^b M, 온음음계, 반음계
A'	4/4	54-64	a'': 54-58	dm, 반음계, 온음음계
			d: 59-64	dm, 반음계

제2악장은 A-B-A'의 구성을 가진 3부 형식이며 A부분은 마디 1에서 30까지로 절제하되 생동감을 가지고(Modérément animé) 4/4박자로 시작된다. B부분은 마디 31부터 마디 53까지 비바체(Vivace)의 빠르기를 가지고 3/8박자로 박자체계의 변화와 함께 A부분 보다 더 움직임이 빨라진다. 또한 A부분과 달리 B부분은 템포 변화(Vivace-Meno mosso poco Rubato-Presque lent)도 많이 나타난다. A'부분은 마디 54부터 마디 64까지 다시 A의 박자와 빠르기로 돌아와 제2악장을 마치면서 아타카로 제3악장으로 연결된다. B부분과 A'부분은

조표상의 조성도 A장조에서 d단조로 변화된다. A와 B 그리고 A'는 악보상에서 겹세로줄로 분명하게 나뉘고 있다. A'는 A부분의 마디 1-2의 재현없이 마디 3-6을 재현하고 있으며 A의 a부분만 재현한 뒤 새로운 d부분으로 연결된다. d부분은 제2악장과 제3악장을 아타카로 연결하는 연결부라고 해석할 수 있다.

<악보13> 제2악장, 마디 1-12

A Sérénade et Finale

번덕스럽고 경쾌하게
Moderément animé (72 = ♩) 반음계적 진행
 1 a pizz. 피치카토
 pp fantasque et léger
 Moderément animé (72 = ♩)
 완전 4도 증4도 감5도(증4도) 증4도

반음계적 진행
 5 sempre pizz. arco p pizz.
 p pp < pp < pp < 완전 5도 병진행 sf p pp

dm: IV (3음생략)
 9 은음음계(C-D-E-F[♯]-G[♯]-A[♯]-B[♯])
 arco p pizz. pp sur la touche arco p
 p pp pp ff vibrato p
 은음음계를 이용한 오스티나토

A부분을 세분화하면 <표5>의 a-b-a'-연결구로 나눌 수 있는데, a부분의 시작 마디 1-2는 첼로가 피치카토로 '변덕스럽고 가볍게'(fantasque et léger) 반음계적 진행을 연주한다. b부분은 첼로선율이 피치카토로 시작했던 a부분과 달리 활대로(arco) 바뀌어 연주한다. a'부분으로 돌아와서 첼로 주법이 피치카토로 다시 바뀐다. a-b-a'부분의 첼로의 연주법 변화로 인한 음색적 대조를 담고 있다. a부분 마디 3-4 피아노의 왼손 선율이 마디 1-2에서의 첼로 반음계적 진행을 스타카토로 받아 연주하고, 첼로선율은 완전4도와 증4로 도약한다. 마디 1-4는 반음계적 진행과 증감음정의 사용으로 인하여 조성감을 느낄수 없다. 처음으로 마디 5에서 d단조의 버금딸림화음인 g화음이 3음 생략된 형태로 나타나 d음의 조적 중심을 보인다. 그러나 마디 5-6의 첼로가 다시 반음계적 진행으로, 그리고 마디 7 피아노 오른손에서 완전 5도 병진행이 나타나며, 마디 10-11이 온음음계가 등장하여 조성은 다시 모호해진다. 마디 10의 온음음계(C-D-E-F#-G#-A#-B#) 그리고 마디 11부터 피아노 오른손에서 온음음계의 오스티나토(D-E-F#-G#)가 반복되어 나타나는 것은 b부분과의 연결구 역할과 동시에 조성을 모호하게 한다고 볼 수 있다(악보13, 참조). 마디 12부터 첼로 주법 arco로 '지판 가까이 활을 사용'(sur la touche) 부드럽게 연주한다.

b부분 마디 13의 첼로선율에서 반음계적 진행이 나타나고, 마디 12-16 피아노의 오른손 선율에 온음음계(C-D-E-F#-G#-A)의 오스티나토(D-E-F#-G#)가 나타난다. 마디 15-16 피아노 왼손은 A#과 E음의 증4도 8도 진행이 나타난다(악보14, 참조). b부분의 반음계와 온음음계의 사용은 마지막 마디 18에 C장조 으뜸화음인 C 장3화음이 나타나 마무리되고 a'부분으로 연결된다.

<악보14> 제2악장, 마디 9-16

9 arco p pizz. pp ff vibrato p sur la touche arco

반음계적 진행

D-E-F#-G# 온음음계 오스티나토

13 ironique p p pressif Cédez - // parlando Cédez - //

증4

a'부분의 시작 마디 19-22는 앞선 a부분의 마디 1-2를 제외하고, 마디 3-6을 반복한다. 마디 22-24의 첼로는 반음계적 진행으로 조성을 모호하게 한다. 마디 21-22 피아노 베이스선율의 반음계와 마디 23-24 피아노 선율에서의 증4도는 조성의 모호성을 증대시킨다. 마디 25의 C장조의 팔림7화음이 나타나면서 C장조의 조성이 나타나 조성이 확립되는듯 하지만 계속된 반음계적 진행과 증감음정의 사용은 조성의 확립을 방해한다. 마디 26-27은 A부분의 마디 10-11을 재현하고, 마디 27 피아노 베이스에 온음음계(C-D-E-F#-G#-A#-B#)가 사용된다(악보15, 참조).

마디 3의 첼로와 마디 10-11의 피아노 왼손 그리고 마디 14의 첼로선율에서 제1악장의 제1주제 리듬형인 b부분 8분음표와 16분음표의 혼합인 형태로 나타

난다. a가 재현되는 a부분 마디 19 첼로 그리고 마디 26-27 피아노 왼손에서도 리듬형b가 등장한다. 음의 진행방향은 제1주제와 다르지만 제2악장에도 제1악장의 주요음형이 등장하는 것은 드뷔시가 제1악장과 제2악장의 유기적인 관계로 연결하려는 의도로 해석할 수 있다.

<악보15> 제2악장, 마디 17-30

The musical score for measures 17-30 is presented in three systems. The first system (measures 17-21) includes annotations such as 'A부분 마디 3-6 재현' and '반음계적 진행'. The second system (measures 22-25) features '반음계' and '완전5도' annotations. The third system (measures 26-30) includes '온음음계 (C-D-E-F#-G#-A#-B#)' and 'A부분 마디 10-11 재현' annotations. The score includes various musical notations such as dynamics (p, pp, sf), articulation (pizz., arco), and performance instructions (Mouvt, Cédéz, Fuoco).

마디 28-30은 A부분을 마무리하고 B부분으로 이어주는 연결구로 볼 수 있

다. 마디 28 첼로 선율은 제1악장의 제1주제 셋잇단음표 리듬형 a가 변형되어 제2악장의 연결구에 나타난다. 마디 28-30은 옥타토닉(C-D-E^b(D[#])-F-G^b(F[#])-A-A^b-B) 음계가 사용된다. 마디 29-30의 ‘빠르게 조금씩 조금씩’(Accel. poco a poco) 변화되는 빠르기는 B부분의 Vivace로 연결된다.

B부분은 마디 31-53으로 A부분보다 온음음계와 반음계가 더 많이 사용되었으며, 드뷔시는 다양한 첼로 주법을 악보에 자세히 지시해놓았다. 마디 31-34 Vivace 빠르기로 첼로선율이 빠르게 시작되고 피아노의 화음이 b-단7화음으로 나타나 마디 34까지 계속 진행된다. 마디 31-34는 D-도리아(D-E-F-G-A-B-C)선법이 사용되고, 마디 33-34에 G[#]음을 통해 마디 35의 A장조 딸림7화음으로 전조되는듯하나 마디 37-41에서는 피아노와 첼로 모두 반음계적 진행으로 연결되면서 잦은 전조가 계속되어 나타난다. 마디 37부터 빠르기의 변화가 나타나는데 ‘너무 빠르지 않게’(Meno mosso poco)연주하도록 지시된다(악보16, 참조).

마디 35, 마디 44, 마디 46 그리고 마디 50의 첼로 선율에서 제1악장 제1주제 리듬형 a 셋잇단음표와 긴음가의 리듬형이 나타난다. 마디 47-48 첼로에서는 제1악장의 제1주제 리듬형 c도 유사한 형태로 등장한다.

<악보17> 제2악장, 마디 42-53

A'부분은 a'부분으로 마디 54-55는 앞선 A부분의 마디 1-2가 제외되고 마디 3-4를 재현한다. A'부분의 계속되는 반음계와 증감음정의 사용은 조성감을 약화시킨다. 마디 56-58은 첼로가 '지판 가까이 활을 사용'(sur la touche)하는 주법으로 부드럽게 연주한다. 마디 58 피아노 선율에 온음음계 (C-D-E-F[#]-G[#]-A[#])가 나타나 마디 59-64의 d단조 딸림음인 A음의 피아노 베이스로 연결된다. A음의 페달포인트는 d음의 조적 중심을 나타내며 제2악장을 종지 하는 것으로 해석할 수 있으며, 아타카로 제2악장이 제3악장으로 연결되는것은 A음 페달포인트를 가지고 제3악장이 d음을 조적 중심으로 가질 것을 예상하게 된

다(악보18, 참조). 마디 59-64의 피아노 선율에서 8분음표 음형은 제3악장의 리플레인 피아노 왼손의 8분음표 리듬형과 유기적인 관계로 연결된다.

<악보18> 제2악장, 마디 57-64

57 *più p* *pp stretto e cresc. molto* *au Mouvt* *p* 8도 병행 반음계적 진행

온음음계 (C-D-E-F[#]-G[#]-A[#]) A음 Pedal Point (d단조 V)

61 *p* *pp* 8도 병행 반음계적 진행 *p* *pp* 아타카 *pp* *attaca subito il Finale*

제2악장은 선율 진행보다는 다양한 리듬을 사용하고, 조표상으로 F장조나 d 단조로 조성을 규정하여볼 수 있으나 잦은 반음계적 진행과 온음음계의 사용 그리고 다양한 선법을 사용하여 전조가 되는 것은 조표상의 성격을 흐리게 하여 조성적 성격을 드러내지 않는다. 템포의 잦은 변화가 나타나고 첼로의 다양한 연주기법들을 표기하였다. 제2악장에 제1악장의 제1주제 리듬형 a와 b 그리고 c의 지속적인 사용은 드뷔시가 각 악장을 유기적인 관계로 연결하려는 의도로 해석할 수 있다.

(3) 제3악장: 피날레(Final)

제2악장에서 아타카(Attacca)로 이어지는 제3악장은 ‘생기있는’(Animé) 빠르기로 2/4박자 변형된 론도형식으로 분석될수 있다(표6, 참조).

<표6> 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장 구성

구성		마디		조성
A	a	1-22	1-14	dm
	a'		15-22	DM, E-도리아
B		23-36		f#m F-리디아 FM-dm-CM
A'		37-44		CM
C	c	45-84	45-56	CM, 온음음계, 반음계
	c'		57-68	D ^b M
	연결구		69-84	AM, C [#] -도리아, 온음음계
A		85-103		dm, E-도리아 F-도리아
C'		104-114		dm F-에올리아 D-에올리아
coda		115-123		dm

표준적인 론도형식은 주제인 리프레인(Refrain) A부분 사이에 삽입구 쿠플레(Couplet) B부분과 C부분이 삽입되어있는 A-B-A-C-A 구성이다. 각 부분의 조성적 관계는 리프레인 A가 모두 같은 조성이고 쿠플레 B와 C는 관계조로 구성되어있다.

표6의 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장은 A-B-A'-C-A-C'-coda로 구성되어 론도형식이 변형되었다. 리프레인 A가 모두 같은 조성으로 구성되어 있지 않으며, B와 C도 관계조를 따르지 않고 있어 론도형식의 리프레인과 쿠플레와의 조성적 관계에서 벗어나 있다고 볼 수 있다.

A부분은 마디 1-22로 구성되는데, 조성의 대비로 크게 a와 a' 두 부분으로 나뉜다. A부분은 D음의 조적 중심을 갖고 있지만 a부분은 마디 1-14로 d-단3화음으로 시작되고 a'부분은 마디 15-22의 D 장3화음으로 시작된다.

쿠플레 B부분을 시작하는 마디 23은 조표상 f#단조 딸림화음이지만 론도형식의 리프레인으로 보는 A부분의 D조 중심과 연결해 볼 때 이 조성적 울림은 쿠플레와의 조성관계로 볼 수 없다.

A-a부분 마디 1은 피아노 선율에서 d단조의 으뜸화음인 d 단3화음으로 시작되고, 첼로선율은 d음을 피치카토로 시작한다. 피아노 왼손 내성의 8분음표 리듬형은 제2악장의 마디 59-64의 8분음표 리듬형태이다(악보18, 참조). 이 리듬형이 제3악장에 연속적으로 사용되는 것은 제2악장과 제3악장을 유기적으로 연결시키려는 의도로 해석할 수 있다. 피아노 왼손 슬러 스타카토 베이스선율과 첼로의 피치카토 선율은 유니즌으로 연주되어 d조를 강조하지만, 마디 2의 피아노 왼손 슬러 스타카토의 5도 병진행과 첼로 피치카토는 d조의 조성감을 모호하게 한다. 하지만 마디 3-7의 전타음 뒤 C#으로 d단조 딸림화음의 등장은 리프레인 A의 시작 부분(a부분)의 d단조 조적 색채를 명확하게 드러낸다고 볼 수 있다(악보19, 참조).

<악보19> 제3악장, 마디 1-4

A-a Finale
 Animé (92 = ♩) Léger et nerveux
 1 arco
 p
 parraché
 Unison
 Animé (92 = ♩)
 p
 전타음
 5도 병진행
 dm: I
 d단3화음
 V
 제2악장 마디 59-64
 8분음표 음형

마디 8-14 첼로는 선율을 가지고 피아노는 슬러 스타카토의 반복적인 진행이 나타난다. 마디 14의 두 번째 박에 d단조의 딸림7화음이 등장하면서 마디 15 a'부분 첫 번째 박 D장조 으뜸화음인 D 장3화음으로 연결된다. 마디 15-18의 첼로선율은 E-도리아 선법(E-F#-G-A-B-C#-D)이 사용되는데, 마디 19-22의 피아노 선율에 교차진행으로 나타난다. 마디 15-18의 피아노 선율도 마디 19-22의 첼로선율에서 교차진행으로 나타나면서 역할을 서로 주고받는다(악보 20, 참조).

<악보20> 제3악장, 마디 13-20

B부분의 마디 27-28에서는 F-리디아 선법(F-G-A-B-C-D-E)이 사용되면서 마디 29의 F장조 으뜸화음인 F 장3화음으로 진행되는데, 이는 쿠플레 B부분을 같은 으뜸음 조인 F음 조성으로 해석 할 수 있다(악보21, 참조).

<악보21> 제3악장, 마디 21-28

21

Rubato *len.*

p dolce sostenuto 반음계 *p marcato*

Rubato *p dolce sostenuto* 반음계

m.g.

f m: V

25

len.

Poco stretto - - - - Cédez - - //

Poco stretto - - - - Cédez - - //

m.g.

m.g.

F-리디아 (F-G-A-B-C-D-E)

쿠플레 B는 F 조성으로 확립되는 듯 하지만, 마디 29-34 피아노 선율과 마디 33-34 첼로선율의 계속되는 반음계적 진행이 조성을 다시 모호하게 한다. 마디 32-34 피아노 선율에서의 반음계적 스케일이 긴박하게(Poco a poco stretto)로 연주된다. 마디 35 피아노 d단조 으뜸화음이 마디 36의 C장조 팔림 7화음으로 마무리되면서 다음에 이어질 리프레인 A'의 조성이 리프레인 A부분의 원조가 아닌 C장조 으뜸화음으로 전조된다(악보22, 참조).

<악보22> 제3악장, 마디 29-33

The image shows a musical score for measures 29-33. It consists of two systems of staves. The first system (measures 29-32) includes a cello part (top staff) and a piano part (bottom staff). The cello part is marked with *Rubato* and *ten.* (tension), and the piano part is marked with *p* (piano). The tempo marking *Poco a poco stretto* is present. The piano part features a sequence of chords and arpeggios, with some notes circled and labeled as '반음계적 진행' (chromatic progression). The second system (measures 33-34) continues the piano part, with a section boxed and labeled '반음계적 진행'. The cello part is marked with *Rubato* and *arco*. The key signature changes to *dm: i* and *CM: V7* are indicated at the bottom.

리프레인 A'부분은 A의 피아노왼손에서 나타나는 5도 병진행을 볼 수 없다. A에서 첼로와 피아노 베이스의 유니즌도 A'부분에서는 피아노 파트 오른손의 외성과 왼손의 내성에서 유니즌으로 연주된다. 론도형식의 리프레인 A부분은 모두 같은 조성이어야 하지만 제3악장 리프레인 A'부분 시작 마디 37은 C장조 으뜸화음이 마디 39 C장조 딸림화음으로 진행되면서 C장조의 조성으로 리프레인 A를 재현한다. 이것은 론도형식의 조성관계에 부합하지않으면서 리프레인 A보다 A'부분의 조성을 명확히 나타내는 모습이다. 마디 41-44 첼로선율과 피아노 베이스 선율은 반진행한다(악보23, 참조).

<악보23> 제3악장, 마디 37-44

37 *1^{er} Mouvt* *p* *dim. molto* *pp* *sur le chevalet*

1^{er} Mouvt *f* *p subito e dim. molto* *pp* *UNISON* *CM: I* *V*

41 *p* *expressif* *cre - scen - do* *Cédez //*

쿠플레 C 조성의 대비로 크게 두 부분으로 나뉜다. c의 마디 45는 C장조 으뜸7화음으로 시작하여 리프라인 A'의 C장조를 연결하는 듯 하지만, 마디 45-46 피아노의 병행8도 진행과 마디 47-48 온음음계(B^b-C-D-E-G^b-A^b)의 사용 그리고 마디 49-52의 전반에 걸친 반음계적 진행은 C장조의 조성을 흐리게 한다(악보24, 참조). 마디 53-56 피아노 선율은 마디 45-48을 완전 5도 위에서 재현한다.

<악보24> 제3악장, 마디 45-52

8 **Con fuoco ed appassionato**

45 *p sostenuto*

Con fuoco ed appassionato

p *più p* *p*

8도 병진행 온음음계 (B^b-C-E-G^b-A^b)

49 *Sempre* *Sempre* *molto* *molto*

p *p* *p* *p*

반음계적 진행

c' 마디 57-62는 D^b장조의 딸림화음 A^b-장3화음이 피아노 왼손에서 셋잇단 음표 형태의 오스티나토 베이스로 연주된다. 피아노의 오른손은 이 오스티나토 베이스 위에서 장3화음의 병진행으로 나타나면서 조성을 모호하게 한다. 이는 첼로선율의 반음계적 선율에 색채감을 준다. 마디 57-59 첼로선율은 마디 49-52를 첼로선율을 모방하여 나타나고 마디 63-64 피아노 오른손 선율에서 교차진행된다. 마디 57-60 피아노 오른손의 장3화음 병진행이 계속되어 나타난다(악보25, 참조).

<악보26> 제3악장, 마디 72-84

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 72-76) features a piano part with a complex rhythmic pattern and a bass part with a simple accompaniment. Annotations include *sempre pp*, *pp poco marcato*, and *p*. The second system (measures 77-80) includes the title *sur le chevalet* and the annotation *5도 병진행* (5th degree parallel motion), with *crescendo* markings in both parts. The third system (measures 81-84) features a piano part with a *sf* dynamic and a bass part with *molto dim.* and *p* dynamics. Annotations include *장3도 병진행* (3rd degree parallel motion) and *온음음계 (B^b-C-D-E-G^b-A^b)* (diatonic scale). A circled passage in the piano part of measure 81 is labeled *8-1*.

마디 85-95는 리프레인 A 마디 1-14를 d단조 그대로 재현하는 것은 론도형식의 리프레인 A가 조성이 같은 조로 재현된다는것에 부합한다. 마디 96-103은 마디 15-18을 재현한다. 마디 100-103의 첼로는 B^b을 트릴로 지속하고 있고 피아노는 F-도리아(F-G-A^b-B^b-C-D-E^b)로 나타나는 것은 리프레인 A에서 나타나지 않았던 조성이다. 마디 103에서 첼로와 피아노가 8도 병행되면

서 쿠플레 C' d단조 으뜸화음으로 연결된다.

마디 104-105 첼로선율은 마디 51-52를 장2도 위에서 반복하고 있고 반음계적으로 진행되면서 d단조를 나타내는 조성을 모호하게 한다. 마디 107의 피아노 선율에서 F-에올리아 선법이 사용이 나타나고 마디 110-111에서 다시 D-에올리아 선법이 나타나면서 다시 D음의 조직 중심을 볼 수 있다. 마디 112-113의 d단조의 i₉화음으로 명확하게 드러난다(악보27, 참조).

<악보27> 제3악장, 마디 106-114

The image shows a musical score for measures 106-114. It consists of two systems of staves. The first system (measures 106-109) features a piano part with a treble clef and a bass clef, and a violin part with a treble clef. The piano part has a dynamic marking of *p* and *mf*. The violin part has a dynamic marking of *mf*. Annotations include "마디 53-54 재현" and "마디 55-56 재현" above the violin staff. The second system (measures 110-114) features a piano part with a treble clef and a bass clef, and a violin part with a treble clef. The piano part has dynamic markings of *mf*, *molto*, and *sf*. The violin part has dynamic markings of *mf*, *molto*, *sf*, *sf*, and *sf sec*. Annotations include "F-에올리아 (F-G-A^b-B^b-C-D^b-E^b)" below the piano staff and "d-에올리아" below the violin staff. There are also notes "dm: i₉", "i₉", and "i₉" below the violin staff.

리프레인 A의 반복 없이 바로 코다로 연결되는데 마디 115-118은 첼로의 독

주로만 진행된다. 제1악장의 재현부 마디 31-32의 선율과 리듬형이 재현되는데 이것은 드뷔시가 제1악장과 유기적인 관계로 해석할 수 있다. 마디 120-123에서 피아노 선율의 d단조 으뜸7화음과 으뜸화음 d 단3화음이 등장하며 첼로가 D음을 강조하면서 중지한다(악보28, 참조).

<악보28> 제3악장, 마디 115-119

115 **Largo (la moitié plus lent)** **Rit. - - - //**
à plein son

제1악장 마디 31-32 선율 리듬형 재현

119 **1^{er} Mouvt pizz.** **1^{er} Mouvt** **d음**
f ff ff sec ff sec

dm: i7 i7 i i
d단3화음

(Été 1915)
November, 1991

IV. 결론

본 논문은 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》의 분석을 통하여 그가 전통적인 고전 소나타형식을 수용하되 어떻게 그만의 소나타형식으로 변화하였는지를 연구하였다. 이 연구를 위해 드뷔시가 창작 활동하던 당시의 프랑스의 예술사조와 문화에 대해 알아보고, 창작시기를 초기(1880년대), 중기(1890년대-1900년대) 그리고 후기(1910년대)로 나누어 그가 경험한 예술적 활동들과 창작했던 작품들을 통한 드뷔시의 음악관 변화를 선행 연구하여 확인하였다. 그가 경험하였던 인상주의 미술과 상징주의의 문학 그리고 동서양의 다양한 예술 문화는 드뷔시의 창작활동에 많은 영향을 끼쳤다. 이 경험들은 드뷔시의 마지막 3개의 소나타 작품에 프랑스적인 자연스러움을 담았고 새로운 색채를 만듦으로서 드뷔시만의 독자적인 후기 음악관을 확립할 수 있었다.

형식론적 표준적인 다악장 소나타형식을 모차르트와 베토벤의 작품을 통해 알아보았고, 독일 고전시대 소나타형식의 발전, 변화된 모습을 찾을 수 있었다. 또한 프랑스 작곡가들의 소나타형식 수용과 변화를 프랑크와 포레의 소나타작품을 통해 드뷔시의 프랑스적인 소나타로 예고할 수 있었다.

드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 1915년 작곡된 그의 후기작품으로 외형적인 모습은 전통적인 소나타형식인 3악장 구성이다. 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 3부 형식 그리고 제3악장은 론도형식을 갖추어 제2장에서 살펴본 고전 소나타형식과의 비교 그리고 드뷔시의 변화 수용한 내용을 보인다. 그러나 이 형식안의 내재되어 있는 음악적 내용들은 교회선법의 사용, 잦은 반음계적 진행, 온음음계, 5음음계, 옥타토닉의 사용 그리고 병진행과 같은 음악 기법들로 드뷔시만의 독자적인 형식을 찾아 볼수 있었

다.

제1악장의 소나타악장형식은 구성면에서 제시부-발전부-재현부-코다로 전통적인 소나타악장형식을 따르고 있다. 그러나 전체 51마디로 표준적인 소나타형식보다 길이가 짧으며, 제1주제와 제2주제가 d-단3화음으로 시작되어 d단조로 볼 수 있는 제1악장을 제1주제가 d-에올리아 선법이 사용되고 제2주제가 d단조 조성으로 구성되어 있어 뚜렷한 조성이 없이 d음을 조적 중심으로 하고 있음을 알 수 있었다. 재현부에서 원조로 돌아와야 하는 표준적인 소나타악장형식의 조성관계는 이 소나타의 재현부에서 제1주제가 아닌 제2주제에서 제시부 제1주제와 제2주제의 시작음인 d-단3화음으로 재현되면서 드뷔시가 전통적인 고전 소나타양식을 수용하되, 변화한 모습을 확인할 수 있었다.

제2악장의 A-B-A' 3부 형식은 반복되어야 하는 A'가 A로 완전한 재현이 이루어지지 않는 모습이 전통적인 소나타형식을 벗어나고 있음을 확인할 수 있었다. 제2악장을 이루는 교회선법, 반음계적 진행과 잦은 온음음계의 사용은 제2악장의 조성감을 뚜렷히 규정할 수 없게 하였다. 제2악장의 길이가 64마디로 짧으며, 마지막 종지가 아타카로 제3악장으로 연결되는 구성은 두 악장을 크게 한 악장으로 묶어 전체 곡을 두 개의 악장으로 해석할 수도 있었다.

제3악장은 변형된 론도형식으로 d-단3화음으로 시작하여 같은 d-단3화음으로 종지하는 것은 표준적인 론도형식의 조성관계를 부합한다. 그러나 리프레인이 원조로 돌아와 재현되어야 하는 규칙을 벗어나 C장조로 재현되는 것은 변화된 모습이라고 알 수 있었다.

또한 제1악장의 제1주제 리듬형 a와 b 그리고 c가 제2악장과 제3악장 마지막 코다에까지 변형되어 등장하는 것은 순환기법을 사용하여 전악장을 단일 악장으로 해석해볼 수도 있었다. 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 작

품의 외형적인 모습은 전통적인 고전소나타 양식을 수용하는 듯 하지만, 내재되어있는 음악적인 내용들은 프랑크와 포레를 뒤를 이어 프랑스 작곡가의 독자적인 음악기법을 사용함으로써 드뷔시만의 프랑스적 소나타로 변화 발전하였다.

참 고 문 헌

1. 국내서적 및 번역서

- 권유희. “클로드 드뷔시.” 『20세기 작곡가 연구 I』. 이석원·오희숙 책임편집:
서울: 음악세계, 2000, 64-107.
- 김경란. 『상징주의』. 서울: 연세대학교, 2005.
- 김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교, 1995.
- 신인선. 『드뷔시 바다』. 파주: 음악세계, 2013.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 18 드뷔시』. 오지선 옮김.
서울: 음악세계, 2002.
- 진중권. 『진중권의 서양미술사』. 서울: 휴머니스트, 2018.
- 펠렉스 아프라하미안. 『음악의 유산 9: 새로운 세기의 음악』. 박용구 외 3명
편집. 서울: 중앙일보사, 2007.

2. 학위 논문

- 강윤아. “프랑크의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 A장조>에서 드러나는
순환형식에 관한 분석연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 고은아. “드뷔시 음악에 관한 분석 연구 - 첼로 소나타를 중심으로-.” 경희대
학교 석사학위논문, 2009.
- 김현진. “G. Fauré의 <Sonata for Violin and Piano A Major No.1 op.13>의
분석연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2015.

- 백선희. “Claude Debussy의 Sonata No.1 in d minor for Cello and Piano 분석연구.” 국민대학교 석사학위논문, 2006.
- 서은영. “C. Debussy의 「Sonate pour Violoncelle et Piano」의 분석적 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 2008.
- 송금선. “Claude Debussy 『첼로소나타(Cello Sonata in d minor)』 반주 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2003.
- 이경미. “20세기 현대음악에 나타나는 다양한 소나타 형식 연구: 피아노 작품을 중심으로.” 명지대학교 석사학위논문, 2002.
- 정지예. “César Franck Violin Sonata in A Major에 관한 연구 및 연주 방법.” 연세대학교 석사학위논문, 2019.
- 조은샘. “드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》에 나타난 후기음악어법 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.

3. 악보

Debussy, Claude. Sonate pour Violoncelle et Piano. First edition. Paris: Durand & Cie., 1915.

Faure, Gabriel. Sonate pour Violon et Piano No.1. First edition. Leipzig: Breitkopf und Härtel, No. 2569, n.d. 1877.

Frank, César. Sonate pour Piano et Violon. First edition. Paris: J. Hamelle, n.d. 1887.

ABSTRACT

An analytical study on Debussy's
《Sonata for Cello and Piano》 :
focusing on acceptance and change for Sonata-form

MINA KIM

Major in Collaborative Piano, Master of Music

Graduate School of Sungshin University

This study is a research of 《Sonata for Cello and Piano》 composed by Claude Achille Debussy(1862-1918) and Debussy accepts the sonata form. It is a study on how things have changed.

Debussy was a composer who tried to create a new music exclusively for Debussy, who was influenced by traditional music educated Impressionist art, symbolic literature and various artistic activities he experienced.

When he divides his creations into early (1880s), middle (1890s-1900s) and late (1910s), he finds that in the early and middle stages, the type of work called "sonata" is can not see. However, in 1915, the latter half of his creation, 《Sonata for Cello and Piano》 was first composed. This is Cello Sonata, the first work of 6 songs Sonata planned by Debussy.

Through the work of Sonata for Cello and Piano, the Sonata, which Debussy did not compose before the latter period, accepts the traditional

classical Sonata form, but the inherent musical content is the use of church method, frequent chromatic progression, diatonic scale, 5 Musical techniques, such as the use of the scale, octatonic, and parallelism, were able to confirm the sonatas he changed using his own musical techniques as a French nationalist composer through analysis of each movement.