



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수지도

석사학위 청구논문

드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》
분석 연구

- 연주 해석 제안을 위한 악장별 분석 -

2021

성신여자대학교 대학원

반주학과

나 아 미

드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》
분석 연구

- 연주 해석 제안을 위한 악장별 분석 -

신 인 선 교수지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함


2021년 5월


성신여자대학교 대학원
반주학과
나 아 미


인 준 서

나아미의 석사학위 논문으로 인준함

2021년 5월

심사위원장 지 형 주 

심 사 위 원 신 인 선 

심 사 위 원 홍 청 의 

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 프랑스 작곡가 클로드 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour violoncelle et piano*, 1915)에 관한 연구이다.

그의 인생 말년에 만들어진 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 연구함에 있어 드뷔시가 작곡과에 입학한 1880년부터 그의 창작시기를 초기(1880년대), 중기(1890-1900년대) 그리고 후기(1910년대)로 나누어 그의 창작세계를 들여다보았다. 그의 창작시기 후기에 속하는 작품인 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 제목 ‘소나타’를 갖고 있는 첫 번째 곡이다. 초기와 중기에 소나타형식과 연계할 수 있는 실내악 작품들이 있는지 살펴보고, 후기의 소나타 작품은 제목에서 오는 전통적인 형식과 직접적인 관계가 있는지 연구하였다. 즉, 전통적인 소나타형식을 어떻게 수용하고 발전시켜 드뷔시만의 음악어법으로 완성 되었는지 확인하였다.

드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》의 전 악장 분석을 통해 이 작품은 ‘소나타’라는 제목과 연결되는 형식 안에 드뷔시만의 독자적인 기법을 담아 변화시켰음을 확인하였다. 그리고 이 곡은 세 개의 악장으로 구성되어 있지만 순환적 기법을 통해 전 악장이 유기적으로 연결되어 있는 단악장 소나타의 모습으로도 분석할 수 있었다. 그리고 분석 연구 결과를 토대로 음형들을 강조하기 위한 연주 또는 음계 및 선법 사용과 화성에 알맞은 페달 사용 등을 제안하였다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 드뷔시의 창작세계	3
1) 초기: 바그너모방과 그로부터의 탈피	5
2) 중기: 인상주의	7
3) 후기: 혁신 그리고 세 개의 소나타	13
2. 드뷔시의 후기 소나타들에 대한 소고	16
1) 실내악 편성	16
2) 후기 소나타들의 형식	18
3. 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 작품분석	28
1) 작품 개관	28
2) 전체 형식	29
3) 악장별 분석	33
(1) 제1악장 분석	33
(2) 제2악장 분석	41
(3) 제3악장 분석	53
III. 결론	67
참고문헌	69
ABSTRACT	72

표 목차

<표 1> 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 전체 구성	29
<표 2> 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장 구성	33
<표 3> 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장 구성	42
<표 4> 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장 구성	53

악보 목차

악보 1) 드뷔시, 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 1-4(플루트 파트)	8
악보 2) 드뷔시, 《관화》, 제1곡 <탑>, 마디 1-3	11
악보 3) 드뷔시, 《관화》, 제2곡 <그라나다의 황혼>, 마디 29-30	11
악보 4) 드뷔시, 《기쁨의 섬》, 마디 1-2	12
악보 5) 드뷔시, 《기쁨의 섬》, 마디 32-35	12
악보 6) 드뷔시, 《기쁨의 섬》, 마디 44-47	13
악보 7) 드뷔시, 《유희》, 마디 25-28	14
악보 8) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-3	18
악보 9) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제1악장, 마디 80-83	20
악보 10) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제1악장, 마디 4-7	20
악보 11) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제2악장, 마디 113-116	21
악보 12) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제2악장, 마디 1-4	21
악보 13) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-3	22
악보 14) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제3악장, 마디 118-120	22
악보 15) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 252-255	24

악보 16) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-7	24
악보 17) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 134-135	25
악보 18) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 1-2	25
악보 19) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-5	26
악보 20) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 204-207	26
악보 21) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-2	30
악보 22) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 47-51	31
악보 23) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디1-2	31
악보 24) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 61-64와 제3악장, 마디 1-4	32
악보 25) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디119-123	32
악보 26) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-7	35
악보 27) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 8-1	36
악보 28) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 12-15	37
악보 29) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 16-21	38
악보 30) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 27-33	39
악보 31) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 37-42	40
악보 32) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 43-51	41
악보 33) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 1-4	43
악보 34) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 5-7	44

악보 35) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 8-11	45
악보 36) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 12-15	46
악보 37) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 17-27	47
악보 38) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 28-30	48
악보 39) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 31-36	49
악보 40) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 37-51	50
악보 41) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 52-64	52
악보 42) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-4	55
악보 43) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 5-8	55
악보 44) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 13-20	56
악보 45) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 21-32	57
악보 46) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 23-36	58
악보 47) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 37-44	59
악보 48) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 45-49	60
악보 49) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 57-66	61
악보 50) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 67-71	61
악보 51) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 72-84	62
악보 52) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 94-101	63
악보 53) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 102-105	64
악보 54) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 106-114	65
악보 55) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 115-123	66

I. 서론

클로드 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)가 1915년에 완성한 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour violoncelle et piano*)는 그가 작곡한 세 개의 소나타 중 첫 번째 작품이다. 이 곡이 ‘소나타’라는 제목을 가지고 있는데도 불구하고 제1악장 길이가 매우 짧고 제2악장과 제3악장이 아타카로 연결되어 있는 구성 그리고 유사한 음형이 전 악장에 걸쳐 등장하는 전개는 연주자에게 이 작품의 연주해석에 대한 많은 궁금증을 안겨준다. 이 작품을 연주하면서 접하게 된 이러한 음악적 내용들은 작품을 분석할 필요성을 느끼게 했고, 이로 인해 본 작품을 분석 연구하여 작품에 대한 이해를 심화하고자 한다.

드뷔시의 인생 말년에 만들어진 작품을 연구하기 위해서는 음악관의 변화에 따른 창작세계에 대한 연구가 선행되어야 할 것이다. 한 작곡가의 창작경향의 변화는 시기별로 나누어 살펴보는 방법이 보편적이다. 본 논문에서도 드뷔시의 창작관의 변화를 시기별로 나누어 살펴보고자 한다. 드뷔시에 대한 많은 문헌들이 시기별로 창작세계를 설명하지만, 본 논문에서는 권유희¹⁾의 시기구분을 기준으로 삼고자 한다. 그리고 음악관 변화에 대한 드뷔시의 사고는 드뷔시가 쓴 글 그리고 인터뷰를 포함하고 있는 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』²⁾과 그 외 드뷔시를 다룬 문헌에서 확인하여 인용으로 제시하고자 한다.

형식과 연결되는 ‘소나타’를 제목에 포함한 《첼로와 피아노를 위한 소나타》에서 ‘소나타’의 의미를 해석하기 위해 그의 실내악 창작을 살펴본

1) 권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 이석원, 오희숙 책임편집 (서울: 음악세계, 2000), 64-107.

2) Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante* (Paris: Dorbon-aïne, 1921), 이세진 번역 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』 (서울: 포노, 2017).

다. 초기와 중기에 소나타형식과 연계할 수 있는 실내악 작품들이 있는지 그리고 후기의 소나타 작품은 제목에서 오는 전통적인 형식과 직접적인 관계가 있는지 살펴본다.

드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 연구한 많은 선행 논문들³⁾은 인상주의 어법을 중심으로 작품을 분석하고 있다. 그러나 본 연구의 방법과 같이 드뷔시의 다른 실내악 작품들에서 소나타와 연관된 것을 살펴보고 거기서 ‘소나타’라는 의미를 확인한 후에 작품을 분석한 논문은 그리 많지 않다. 본 논문은 드뷔시의 독자적인 어법이 담긴 ‘소나타’라는 작품으로 발전되기까지의 과정을 살펴보고, 각 악장의 분석을 통해 연주자로서 이 작품의 해석에 대한 뒷받침을 받는 것을 목적으로 한다.

3) 김민아, “드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석연구 -소나타형식 수용과 변화의 관점에서-,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2020)., 서은영, “C. Debussy의 「Sonate pour violoncelle et piano」의 분석적 연구,” (연세대학교 석사학위논문, 2008)., 전주라, “드뷔시 첼로 소나타에 관한 연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2020)., 조은샘, “드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》에 나타난 후기 음악어법 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2017).

II. 본론

1. 드뷔시의 창작세계

드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)는 생제르맹 앙 레(Saint-Germain-en-Laye)라는 파리 근교에서 1862년 8월 22일에 태어났다. 그의 부모는 음악가는 아니었다. 그러나 음악적 재능이 있는 드뷔시의 음악교육을 위해 그 부친은 친분을 동원했다. 드뷔시의 아버지가 프랑스혁명에 가담해 옥살이하는 중에 지휘자 샤를 드 시브리(Charles de Sivry, 1848-1900)를 만났었는데, 그를 통해 드뷔시가 첫 번째 스승인 모테 부인(Marie Mauté de Fleurville, 1823-1883)을 소개받고 드뷔시에 피아노를 배울 수 있게 했다.⁴⁾

1872년 열 살이 된 드뷔시는 파리 국립음악원에 입학했다. 피아노 레슨을 1년 정도밖에 받지 않고 음악원에 입학했지만, 그는 입학 초기에 음악원 오케스트라와 협연할 만큼 연주에 두각을 나타냈다. 그러나 그는 연이은 콩쿠르 낙방으로 연주자로서의 꿈을 접고, 1880년 악보 읽기 대회에서 1등을 한 것이 계기가 되어 같은 해에 작곡가로 진학하게 된다.⁵⁾

드뷔시의 창작시기를 나눌 때에는 그가 작곡과에 진학하며 작품 창작을 시작하는 1880년을 기준으로 삼기도 한다. 드뷔시의 창작시기는 어떠한 내용을 기준으로 하느냐에 따라 다양하게 나뉜다. 김종미는 드뷔시 피아노 작품의 표현기법 변화를 기준으로 초기(1888-1901), 중기(1903-1913) 그리고 후기(1910-1915)로 구분하였고,⁶⁾ 니콜스(Roger Nichols)는 드뷔시의 가곡 작법 변화를 기준으로 초기(1876-1887), 중기(1888-1903) 그리고 후기(1904-1915)

4) Claude Debussy, 『안티 달레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』, 155.

5) 그곳에서 에르네스트 기로(Ernest Guiraud, 1837-1892)의 가르침을 받는다.

6) 김종미, “20세기 음악의 선구자, 드뷔시와 인상주의: 드뷔시 프렐류드 1집에 나타난 인상주의적 기법을 중심으로,” 『칼빈논단』 (2004): 559-560.

로 구분하였다.⁷⁾ 그러나 김종미와 니콜스가 나눈 드뷔시의 창작시기는 마지막 후기를 1915년까지로 구분했기 때문에 1915년부터 1917년까지 창작된 드뷔시 소나타 작품들을 다루기에 한계가 있다. 그리고 김종미와 니콜스는 각각 피아노 작품과 가곡 작품의 작법 변화를 중심으로 구분했기 때문에 드뷔시의 소나타라는 제목을 가진 실내악 작품을 그 시기구분에 적용시킴에 문제가 있다. 또 다른 시기구분으로 레취르(François Lesure)는 드뷔시의 일생을 1기(1862-1887년), 2기(1888-1894년), 3기(1895-1902년), 4기(1903-1914년) 그리고 5기(1915-1917년)로 구분하고,⁸⁾ 채준자는 습작기(1872-1883), 형성기(1884-1892), 확립기(1893-1902), 원숙기(1903-1910) 그리고 종합기(1911-1918)로 구분한다.⁹⁾ 레취르와 채준자의 시기구분은 드뷔시의 소나타 작품들이 탄생한 1915-1917년을 포함하고 있다. 그러나 드뷔시가 작곡가로서 창작 활동을 한 시기를 구분한 것이 아닌 드뷔시의 유년시절부터 시작해 피아니스트, 지휘자, 교육자 그리고 문필가로서의 활동까지 포함하고 있다.

따라서 본 논문에서는 드뷔시가 작곡과에 입학한 1880년부터 그의 창작시기를 초기(1880년대), 중기(1890-1900년대) 그리고 후기(1910년대)로 나눈 권유희의 시기구분을 기본으로 택한다.¹⁰⁾ 이 구分的 기준은 드뷔시의 음악관 변화에 따른 것이다. 여기서 말하는 음악관의 변화란 드뷔시가 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 음악을 모방하고 그로부터 탈피하려던 시도를 보인 초기, 인상주의 어법을 통해 그만의 스타일로 창작했던 중기 그리고 기존의 형식에 얽매이지 않는 자유로운 작품을 보여준 후기로의 변화를

7) Roger Nichols, "Debussy, (Achille-)Claude" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by Stanley Sadie, (London: Macmillan, 1980), 5: 301-303.

8) François Lesure and Roy Howat, "Debussy, (Achille-)Claude," Grove Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com.ssl.access.ewha.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rskey=bT23MF>, [2021년 3월 25일 접속].

9) 채준자, "관화 (Estampes) 의 분석을 통해서 본 드뷔시의 음악적 배경과 특징에 대한 연구," 『음악연구』 24 (2001): 147-148.

10) 권유희, "클로드 드뷔시," 64-107.

뜻한다.

1) 초기(1880년대): 바그너 모방과 그로부터의 탈피

파리음악원에서 피아노과를 벗어나 1880년 작곡과에 입학한 후 드뷔시는 에르네스트 기로(Ernest Guiraud, 1837-1892)의 가르침 아래 보수적이고 전통적인 음악교육을 받았고, 이를 통해 새로운 시도보다 기존의 것을 응용하는 방식의 창작을 하게 된다. 드뷔시는 고전적인 칸타타 스타일의 《탕자》(*L'Enfant prodigue*, 1884)를 창작했고, 이 곡으로 로마대상(Prix de Rome)을 수상한다. 그는 로마대상의 특혜로 로마 메디치에서 생활하게 된다. 약 2년 동안의 메디치에서의 생활을 마무리한 그는 러시아의 유명한 부호이자 음악가들을 후원하던 나데즈다 폰 메크(Nadezhda von Meck, 1831-1894)부인과 1887년 경 러시아를 방문하게 된다.¹¹⁾ 드뷔시는 1881년 여름에도 두 달 동안 메크부인과 러시아에 머무른 적이 있었는데, 그때부터 시작된 러시아 음악에 대한 관심이 1887년 러시아를 두 번째 방문하며 더욱 확대되었다. 그는 그곳에서 발라키레프(Milii Alekseevich Balakirev, 1837-1910), 림스키코르사코프(Nikolai Andreevich Rimskii-Korsakov, 1844-1908), 보로딘(Aleksandr Borodin, 1833-1887), 무소르크스키(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881) 등 러시아 민족주의 작곡가를 대변하는 ‘러시아 5인조’의 음악을 접할 수 있게 되었다.¹²⁾ 드뷔시는 이들의 곡에 포함된 러시아 민속음악을 경험하며 음악적 시야를 넓힘과 동시에 이들이 자국의 고유한 민족주의적 음악을 만들고자하는 정신에 감탄했다. 드뷔시는 이런 경험을 바탕으로 프랑스음악의 민족주의적 사고에 대해 생각하게 된다.

드뷔시는 메크부인과 러시아 외에 비엔나, 이탈리아 등 여러 곳을 방문하

11) 전혜수, “드뷔시 피아노 작품의 특성과 연주 분석-Preludes I, II를 중심으로-,” 『음악이론연구』 1 (1992): 24.

12) François Lesure and Roy Howat, “*Debussy, (Achille-)Claude*,” [2021년 3월 25일 접속].

고 1888년 독일 바이로이트에 도착한다. 이전부터 바그너 음악에 관심을 보이던 드뷔시가 바그너 축제를 드나들며 바그너의 음악에 심취하게 된다. 드뷔시는 바그너 음악의 화성 진행과 관현악법을 받아들이고 이를 자신의 작품 창작에 반영했다. 그의 바그너 음악어법 수용은 관현악곡 《축복받은 처녀》(*La Damaioiselle Élué*, 1888)와 성악곡 《보들레르의 5편의 시》(*Cinq Poëms de Baudelaire*, 1889)에서 두드러지게 나타난다.¹³⁾

바그너 추종자로서의 모습을 벗어날 기회를 드뷔시는 1889년 파리 만국박람회(*Les Expositions Universelles de Paris*)¹⁴⁾에서 갖게 되었다. 그는 만국박람회에서 인도네시아 자바의 가믈란(Gamelan) 소리에 강한 인상을 받는다. 그리고 그는 여러 나라의 낯선 음색을 가진 악기들이 다채로운 색깔을 내는 것에 매료되었고 스페인, 중국 그리고 일본의 음악까지 관심을 갖게 되었다.¹⁵⁾ 이 새로운 소리들을 통해 그는 바그너주의를 대체할 수 있었다. 바로 이것이 그의 음악에서 볼 수 있는 오리엔탈리즘(Orientalism)이다. 드뷔시가 경험한 오리엔탈리즘이 바그너추종자였던 드뷔시의 음악적 사고를 전환시켰음을 아래의 글에서 확인할 수 있다.

“열정적인 바이로이트 순례를 몇 년 해보고 나니 바그너의 표현양식이 차차 미덥지 않아 보였다. 혹은, 그 양식이 바그너의 천재성이라는 특정 사례에 한해서만 사용 가능해 보였다고 할까. 바그너는 표현양식들을 그러모으는 귀재였다. 그는 여러 양식들을 하나의 양식으로 모아냈는데, 음악을 잘 모르는 사람들에게는 그 양식이 개성적으로 보였다. 우리는 바그너의 천재성을 부정하지 않고도 빅토르 위고가 자기 이전의 모든 시를 통합했듯이 바그너는 자기 시대의 음악에 마침표를 찍었다고 말 할 수

13) 권유희, “클로드 드뷔시,” 66.

14) 1878년 시작되어 1900년 폐막할 때까지 세계 각국에서 눈에 띄는 전시관을 세웠다. 프랑스 인들은 여러 나라들의 문화를 가깝게 경험하게 되었고, 외국문화를 수용하는 것이 자신들 문화의 새로운 방향이라 여겼다. 프랑스의 작곡가들도 동양 악기의 음색, 주법 등을 자신의 음악과 결합하는 방법을 시도하게 되었다.

허영한 외 6인 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, (서울: 심설당, 2009), 226.

15) 김미숙, “클로드 드뷔시의 ‘기쁨의 섬’을 중심으로 한 인상주의적 특징,” 『한국교통대학교 논문집』 52 (2017): 419.

있겠다. 따라서 우리는 ‘바그너를 따라(*d’ après Wagner*)’ 가 아니라 ‘바그너 이후(*après Wagner*)’ 를 연구했어야 했다.”¹⁶⁾

위 인용문에서 보듯 드뷔시는 이 시기에 바그너주의 음악에서 벗어나려는 의지를 확실히 했다. 즉, 오리엔탈리즘과 러시아 민족주의 음악의 경험은 그가 이전의 관습에서 탈피해 ‘인상주의 음악’ 이라 칭해지는 자신만의 스타일을 만드는 계기가 되었다.

2) 중기(1890-1900년대): 인상주의

만국박람회 이후 자신만의 음악을 추구하던 드뷔시는 1894년 《목신의 오후에의 전주곡》(*Prélude à L’Après-midi d’un Faune*)을 작곡했고, 이를 통해 자신의 이름을 널리 알리게 되었다. 그는 말라르메(Stephane Mallarmé, 1842-1898)의 시 『목신의 오후』(*L’Après-midi d’un faune*, 1876)¹⁷⁾에서 작곡에 대한 영감을 얻었는데, 시의 내용을 그대로 또렷하고 분명하게 음악으로 풀어내는 것이 아니라 시의 전체적인 인상을 상징적으로 나타내려 했다.¹⁸⁾ 이 곡은 바그너를 벗어난 드뷔시의 인상주의 음악어법을 설명하는 예로 많이 언급되고 있는데, 인상주의 음악의 특징들과 연결하여 설명할 수 있다. 첫째, 목관악기의 중요성이 강조되었다. 이 곡은 플루트가 3개로 편성되어있고 잉글리쉬 혼도 들어가게 작곡되어 목관악기군의 음색이 풍부하게 느껴진다.¹⁹⁾ 호른을 제외한 다른 금관악기는 구성에 들어가지 않아 목관악기가 더욱 부각된다. 목신의 피리 소리를 의미하는 플루트가 반음계적으로 오르내리며 마디1-4에서 주제를 제시하고, 이 주제 선율은 플루트에서 4번 반복된

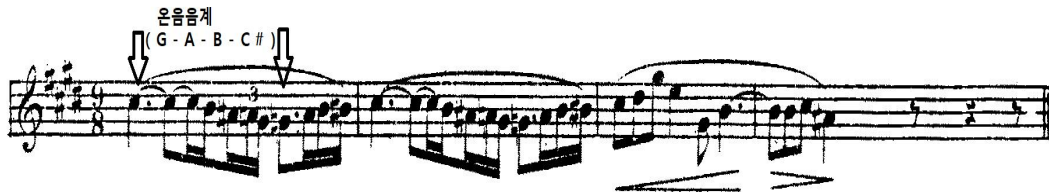
16) Claude Debussy, 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』, 148.

17) 상징주의 시인 스테판 말라르메(Stephane Mallarme, 1842-1898)의 작품으로, ‘목신’은 로마 신화에 나오는 반인반양(半人半羊)의 목축의 신 파우누스이며, 이 시는 나른한 오후 목신에게 밀려오는 환상을 그린 것이다.

18) 박경숙, “동명의 《목신의 오후》에 내재된 표현 기법 - 말라르메, 드뷔시, 니진스키 작품을 중심으로 -,” 『한국무용교육학회지』 28 (2017): 94.

19) 전해수, “드뷔시 피아노 작품의 특성과 연주 분석-Preludes I, II를 중심으로-,” 24.

다(악보 1, 참조). 플루트가 주제를 반복할 때마다 관현악기가 트레몰로, 지속음 혹은 선율을 첨가하며 음색적으로 혼합한다.²⁰⁾ 그리고 주제 선율을 오보에와 클라리넷이 축약시키거나 변화시키며 연주하는데, 다양한 음색의 주제 선율이 곡 전체에 색채감을 부여한다.



악보 1) 드뷔시, 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 1-4(플루트 파트)

둘째, 조성이 모호하다. 이 곡의 주제 선율은 C#5에서 아래 G4음까지 증4도로 오르내리고, 이 증4도의 진행 안에서 온음음계(G-A-B-C#)가 사용되며 조성을 파악하기 어렵게 한다. 그리고 네 마디 단위로 진행되는 주제 선율의 마지막음이 A#4으로 마무리되며 조성적 종지는 물론이고 마디1-4의 온음음계적 성격을 벗어나고 있다. 드뷔시는 말라르메의 시에서 목신이 나른한 한여름 오후에 몽롱하게 꿈을 꾸고 있는 모습을 표현하기 위해 이 곡에서의 선율도 불규칙한 형태로 되돌아오게 하고, 조성적 종지를 연속적으로 피해 조성감을 모호하게 했다.²¹⁾ 이는 목신의 꿈을 시각적으로 불러일으키고 목가적이며 신비로운 분위기를 자아낸다. 《목신의 오후에의 전주곡》을 예로 들어 설명한 것으로 볼 때, 드뷔시는 관현악기의 음색적 혼합을 만들며 주제를 반복하는 방식, 주도적인 역할의 목관악기 사용 그리고 조성감을 모호하게 하는 온음음계 사용과 종지 회피 등 자신만의 기법으로 인상주의²²⁾ 음

20) 신인선, “‘음색’, 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구,” 『음악이론포럼』 23 (2016): 13.

21) 박경숙, “동명의 《목신의 오후》에 내재된 표현 기법 - 말라르메, 드뷔시, 니진스키 작품을 중심으로 -,” 96.

22) 클로드 모네(Claude Monet, 1840-1926)의 그림 <인상: 해돋이> (Impression: soleil levant, 1972)에서 시작된 용어로, 대상을 분명하게 그리지 않고 묘사나 순간적인 느낌을 그려 내는 것이다. 모호함, 불명료성, 감각적인 특징을 가진다.

허영한 외 6인 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 227.

악을 완성시켰다.

드뷔시의 독창적인 인상주의 기법은 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(*Péleas et Mélisande*, 1902)²³⁾에서 더 성숙해진다. 오페라 《펠레아스와 멜리장드》는 아리아가 없다. 이는 아리아를 중심에 둔 이탈리아 오페라와의 차별성을 보인다. 또한 이 오페라 장면들의 연결은 조성적 종지를 통한 명확한 단락감을 형성하지 않고 연결된다.²⁴⁾ 또한 이 오페라에서 온음음계를 지속적으로 사용해 곡의 조성적 진행도 약화시켰다. 드뷔시가 이 오페라에 담아 놓은 이런 음악어법들을 인상주의와 연결할 수 있을 뿐 아니라 프랑스적 자연스러움을 추구한 것이고, 이에 대한 것은 1902년 4월 초에 “나는 왜 《펠레아스와 멜리장드》를 만들었나” 라는 글에서 확인할 수 있다.

“나는 음악이 훨씬 더 자유롭기를 바랐다. 음악은 자연을 다소간 정확히 재현하는 데 그치지 않고 자연(Nature)과 상상(Imagination)의 신비로운 상응을 추구한다는 점에서 아마 그 어떤 분야보다도 자유가 풍부한 예술일 것이다. [...] 또한 나는 극음악 작업에서 자주 잊히고 무시당하는 미의 법칙을 따르려고 애썼다. 나는 등장인물들이 오래된 전통에서 빚어진 현실성 없는 언어가 아니라 실제로 사람들이 쓰는 언어로 노래해야 한다고 본다.”²⁵⁾

드뷔시의 《펠레아스와 멜리장드》에서 종지가 없다거나, 선율이 단락감 없이 계속해서 연결되는 기법이 바그너의 극단적 반음계주의 또는 무한선율을 연상시킬 수는 있다. 그러나 바그너와 드뷔시의 기법은 장황함과 명료함, 심오함과 간결함의 특징으로 대립된다. 즉, 드뷔시의 기법은 자연스러운 음악을 위한 것이었다. 바그너의 4부작 음악극인 반지 시리즈에 대한 드뷔시의 비판이 이를 뒷받침한다.

23) 모리스 메테르링크(Maurice Maeterlink, 1862-1949)의 작품을 오페라로 만든 것으로, 골로 왕자와 이복동생, 아내의 삼각관계에서의 사랑, 열정, 질투심을 인상주의적으로 그린다. 허영한 외 6인 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 233.

24) 전혜수, “드뷔시 피아노 작품의 특성과 연주 분석-Preludes I, II를 중심으로-,” 25.

25) Claude Debussy, 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』, 147-148.

“바그너는 무엇보다도 독자적인 예술을 이룩했습니다. 그리고 그 예술은 그의 영향력을 견뎌내지 못하고 있으며, 단지 형식만을 인수했습니다. 우리 프랑스인들의 시각으로 볼 때, 특히 잘못된 것은 바로 그의 극(음악극)입니다. 하나의 드라마를 위해 4일의 저녁이라니! 인정하실 수 있습니까? 집중하실 수 있으십니까? 당신은 4일 저녁동안 항상 똑같은 것을 듣게 되겠군요! 출연진들과 오케스트라는 지속적으로 동일한 시도동기 목록을 연주합니다. [...] 명료함과 간결함을 사랑하는 사람에게 그 모든 것은 정말로 견딜 수 없는 것입니다.”²⁶⁾

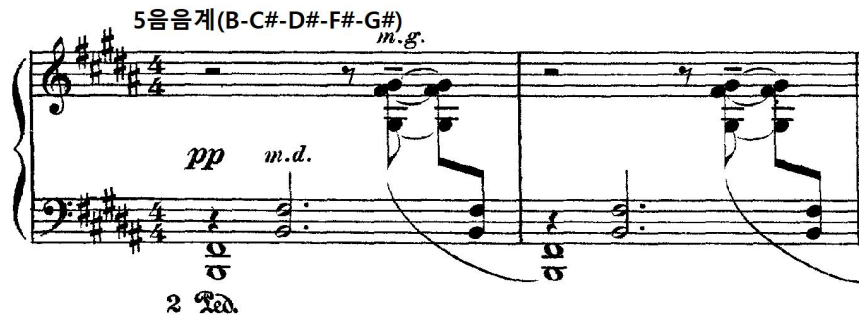
1900년대에 들어서 드뷔시는 《관화》(*Estampes*, 1903)와 《기쁨의 섬》(*L'Île Joyeuse*, 1904)²⁷⁾ 같은 피아노 작품들에 자신만의 인상주의 기법을 담았다. 《관화》는 〈탑〉(*Pagodes*), 〈그라나다의 황혼〉(*Soirée de Granada*) 그리고 〈비오는 정원〉(*Jardins sous la Pluie*)으로 구성되었다. 그 중 첫 번째 곡인 〈탑〉은 가믈란 음악에서 영감을 받아 만든 곡으로 곡의 도입부터 5음 음계 사용을 볼 수 있다. 이를 통해 곡 초반부터 시작해 전반에 이르기까지 동양적인 분위기를 조성했다.²⁸⁾

26) 신인선, 『드뷔시 바다』, (파주: 음악세계, 2013), 98-99.

27) 와토(Jean-Antoine Watteau, 1684-1721)의 그림 <시테르 섬으로의 출항>(Embarquement pour Cythère)에 담긴 환상을 음악적으로 묘사했다.

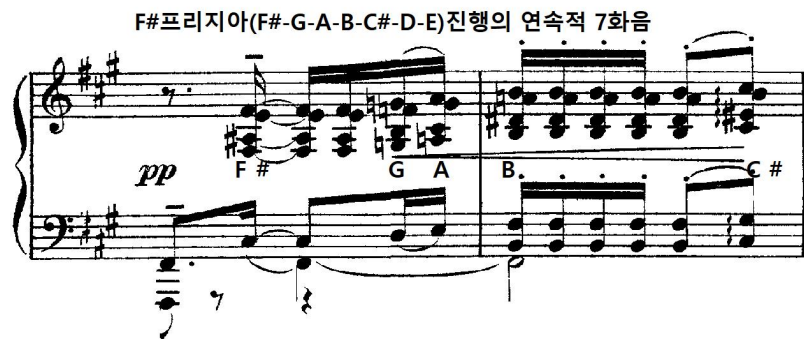
John Gillespie, *Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*, 김경임 역, 『피아노음악』, (대구: 계명대학교 출판부, 2007), 388-389.

28) 전해수, “드뷔시 피아노 작품의 특성과 연주 분석 (- Preludes I, II 를 중심으로 -),” 32.



악보 2) 드뷔시, 《관화》, 제1곡 <답>, 마디 1-3

두 번째 곡인 <그라나다의 황혼>에서도 그만의 기법이 나타나는데, 이전까지 금기되었던 병행 8도와 5도 사용뿐만 아니라 7도, 9도, 11도의 사용까지 자유롭게 구사했다. 아래의 악보는 5음이 생략된 연속적 7화음 진행으로 조성의 모호함을 잘 보여준다.

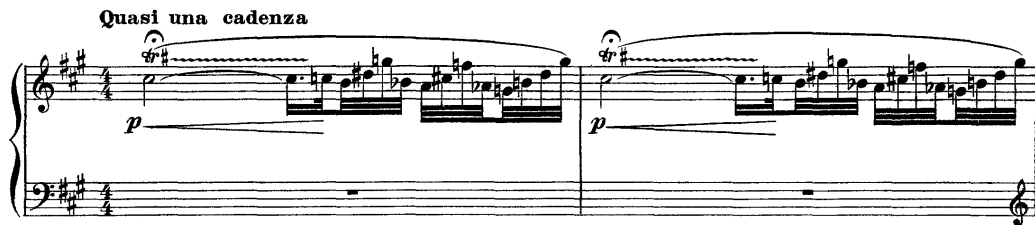


악보 3) 드뷔시, 《관화》, 제2곡 <그라나다의 황혼>, 마디 29-30

《관화》 다음해에 완성된 《기쁨의 섬》은 드뷔시가 결혼 후 옛 연인이었던 엠마 바르닥(Emma Bardac)과 다시 사랑에 빠져 노르망디 해안의 저지섬으로 도피해 그곳에서 작곡한 곡으로, 드뷔시의 작품 중 흔치않은 매우 외향적이고 활달한 작품이다.²⁹⁾ 이 곡에서의 자유롭게 미끄러지는 아라베스크(arabesque)³⁰⁾적 움직임들은 꿈을 꾸는 것 같은 분위기를 만들고 화려하고

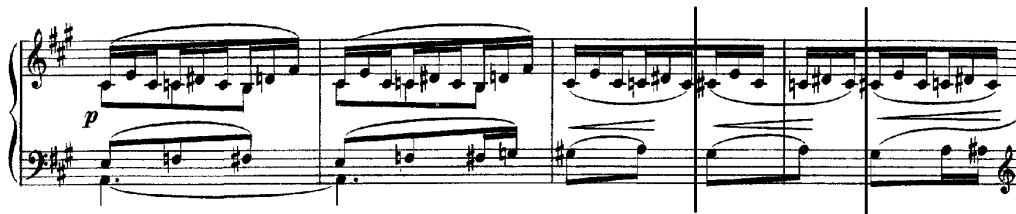
29) 김미숙, “클로드 드뷔시의 ‘기쁨의 섬’을 중심으로 한 인상주의적 특징,” 420.

풍성한 음색을 만들어낸다. 이 움직임은 조성감을 효과적으로 억누르기도 한다.



악보 4) 드뷔시, 《기쁨의 섬》, 마디 1-2

조성적 모호함 외에도 《기쁨의 섬》에서는 자유로운 리듬 운용 또한 특징으로 꼽을 수 있다. 먼저, 당김음을 사용하고 약박에 악센트를 넣어 규칙적인 박자감을 무너뜨렸다. 그리고 헤미올라를 사용해 박절을 변화시키는 효과를 주었다.



악보 5) 드뷔시, 《기쁨의 섬》, 마디 32-35

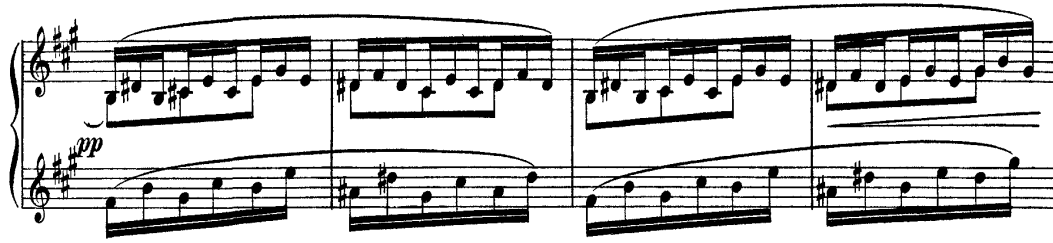
또 동형진행으로 길게 이어지는 2:3 복합리듬을 사용해 불규칙적이고 자유로운 리듬감을 부여했다.³¹⁾

30) 본래 건축과 회화 분야에서 아랍의 건축과 미술에 나타나는 잎·소용돌이 모양 등이 기하학적으로 화려하게 장식된 것을 말한다. 음악 분야에서도 이 용어를 차용하여 음형(figure)이나 주제(theme)가 복잡하게 장식된 선율 또는 악곡을 가리키게 되었다.

『두산백과(두피디아)』, “아라베스크,”

https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=200325001625205, [2021년 4월 23일 접속].

31) 김미숙, “클로드 드뷔시의 ‘기쁨의 섬’을 중심으로 한 인상주의적 특징,” 422.



악보 6) 드뷔시, 《기쁨의 섬》, 마디 44-47

이렇게 드뷔시만의 스타일이 확고한 작품들이 이 시기에 연이어 호평을 받으며 드뷔시는 매우 독창적인 음악가로 인정받게 되었다.³²⁾

3) 후기(1910년대): 혁신 그리고 세 개의 소나타

작곡가로서 활발하게 활동하던 드뷔시는 1910년대에 들어서 직장암이라는 병마와 싸우며 심신이 많이 지치게 되고, 거기에 제1차 세계대전(1914-1918)까지 발발하여 무기력을 호소한다. 이러한 이유로 일시적으로 작품 활동에 소홀하지만 이내 자신의 민족정신을 불어넣을 대상이 음악이라 생각하고 작곡에 몰두한다. 그가 1913년에 기고한 글에서 ‘우리의 취향’이라는 표현은 이러한 생각을 엿볼 수 있게 한다.

“사실, 음악은 진정으로 존재하지 않을 때마다 ‘어려워졌다.’ 여기서 ‘어려움’이란 음악의 빈곤을 감추려는 병풍에 지나지 않는다. 음악은 하나뿐이요, 그 음악은 존재의 권리를 자기 안에 품고 있다. [...] ‘우리의 취향’을 되찾아야 한다. 그 취향을 아예 잃어버려서가 아니라, 저 북쪽 [독일]의 숨이불로 숨 막히게 억눌러왔기 때문에 하는 말이다. 우리의 취향은 바이에른 사람들과의 싸움에서 최고의 지원군 노릇을 할 것이다.”³³⁾

위의 글을 통해 독일음악의 무거운 형식에서 벗어난 프랑스인의 취향이 담

32) 권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 67.

33) Claude Debussy, 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』, 153.

긴 그들의 민족적인 음악이 문화적 자부심을 높일 것이라 여긴 드뷔시의 생각을 짐작할 수 있다.

그의 마지막 관현악 작품인 《유희》(*Jeux*)는 1913년 러시아 무용가 니진스키(Vaslav Nijinsky, 1890-1950)의 발레 안무에 맞춰 만들어진다. 이 곡에서는 아라베스크적 움직임이 계속해서 확산되고 조성감이 느껴지지 않는 선율이 끊임없이 불안정하게 나타나는 모습을 보이는데, 이러한 모습들을 드뷔시는 ‘아름다운 악몽’이라 표현했다.³⁴⁾ 이 곡은 병행 화음들이 연속적으로 진행되고 반음계적 움직임이 계속되면서 조성체계를 확실하게 벗어난다. 거의 조성이 느껴지지 않을 정도로 무조성에 가까운 기법이 쓰인 혁신적인 작품이다.



악보 7) 드뷔시, 《유희》, 마디 25-28

드뷔시는 일생의 마지막 작품으로 세 개의 소나타를 남겼다. 그는 1915년에 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour Violoncelle et Piano*)와 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》(*Sonate pour Flûte, Alto et Harpe*)를 완성하고, 1917년 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour Violon et Piano*, 1917)를 마지막으로 작곡했다. 그는 세 개의 소나타가 발표되기 전인 1914년에 ‘이제는 새로운 음악의 영향을 받지 않고 나에게

34) 니콜스의 문헌 "*Debussy, (Achille-)Claude*"에서 "*Jeux* is 'a beautiful nightmare.'"라는 표현이 쓰였다.
Roger Nichols, "*Debussy, (Achille-)Claude*," 299.

집중하여 음악을 만들 것이다’³⁵⁾라며 다른 음악에서 오는 자극을 거부하는 태도를 보였다. 드뷔시가 《유희》에서 급진적 성향을 수용하고 창작에 반영했다면, 세 개의 소나타 작품에서는 ‘소나타’라는 장르를 독자적인 형식력으로 구현해 자기화하는 모습으로 창작이 되어졌다.

35) 이 내용은 레쥘르와 호와트의 문헌 “Debussy, (Achille-)Claude,”에서 확인한 것에 근거한다. 그 문장은 아래와 같다.

“There comes a moment in life when one wants to concentrate, and now I’ve made a resolution to listen to as little music as possible.”

François Lesure and Roy Howat, “Debussy, (Achille-)Claude,” [2021년 3월 25일 접속].

2. 드뷔시의 후기 소나타들에 대한 소고

드뷔시는 후기에 ‘소나타’라는 명칭을 가진 작품을 세 곡 작곡했다. 원래 그가 후기에 구상했던 소나타는 이 세 작품을 포함한 6곡이었다.³⁶⁾ 완성되지 못하고 계획만 되어졌던 소나타들의 악기배합은 1915년에 작곡한 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》처럼 이전의 실내악음악에 없었던 편성을 가지고 있었다. 드뷔시가 구상했던 새로운 편성의 소나타는 오보에, 호른 그리고 하프시코드를 위한 작품과 트럼펫, 클라리넷, 바순 그리고 피아노를 위한 작품 그리고 콘트라베이스를 포함한 몇 개의 악기를 위한 작품이었다.³⁷⁾ 그러나 그는 나빠진 건강을 회복하지 못하고 나머지 소나타 작품은 창작하지 못한 채 1918년에 그의 생을 마감하게 된다.

그가 남긴 세 개의 소나타 중 《첼로와 피아노를 위한 소나타》분석 연구가 본 논문의 주제이므로 3장에서 첼로 소나타에 대해 자세히 다루고, 본 장에서는 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》와 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》에 대한 내용을 살펴보려 한다.

1) 실내악 편성

드뷔시는 일생동안 단 10곡의 실내악 작품만을 남겼다. 그의 작품 중 오페라와 극음악을 포함한 성악곡이 66곡, 두 대의 피아노와 네 손을 위한 작품을 포함한 피아노곡이 36곡 그리고 관현악곡이 21곡인 것과 비교하면 작품수가 많지 않다. 그의 실내악곡은 그가 1879년에 작곡한 《G장조 피아노 3중주》(*Premier trio in G for piano, violin, and violoncello*)부터 시작된다. 그는 초기에 《첼로와 피아노를 위한 녹턴과 스케르초》(*Nocturne et*

36) Roger Nichols, "Debussy, (Achille-)Claude," 294.

37) 홍선경, "C. Debussy의 Sonata No. 1 for Cello and Piano에 대한 분석연구," 『이화음악논집』 9 (1983): 34.

scherzo for cello and piano, 1882)를 완성했고, 중기에는 《g단조 현악 4중주》(*Quatuor à cordes opus 10 in g minor for string quartet*, 1893)와 《알토 색소폰과 피아노를 위한 랩소디》(*Rapsodie for alto saxophone and piano*, 1908)를 작곡했다. 후기에 들어서 그는 《클라리넷과 피아노를 위한 랩소디》(*Première rapsodie for clarinet and piano*, 1910), 《클라리넷과 피아노를 위한 소곡》(*Petit pièce for clarinet and piano*, 1910), 《목신의 피리》(*Syrinx for flute*, 1913) 그리고 세 개의 소나타를 작곡했다.

드뷔시는 실내악 창작에 있어 항상 중요한 위치에 있던 현악기보다는 목관악기를 선호했다. 그는 《목신의 피리》라는 플루트 솔로곡 뿐만 아니라 알토 색소폰이나 클라리넷을 포함한 2중주를 작곡했다. 그가 후기에 작곡한 3중주 소나타에서도 플루트가 포함되어 있을 뿐만 아니라 구상으로 끝난 3개의 소나타 작품의 편성을 통해서도 그가 실내악 편성에서 목관악기를 중심에 두었음을 확인할 수 있다.

후기에 작곡한 3중주 소나타의 플루트, 비올라 그리고 하프라는 악기편성은 전통적인 3중주 악기 편성과는 분명한 차별을 보인다. 바이올린, 첼로 그리고 피아노 구성의 피아노3중주 혹은 바이올린, 비올라 그리고 첼로 구성의 현악3중주를 볼 때, 전통적인 3중주의 악기구성은 현악기가 중심을 이루고 있다. 그러나 드뷔시의 3중주 소나타는 목관악기인 플루트가 선율을 주도적으로 진행하기도 하고, 현악기인 비올라에 초점이 맞춰져 있지 않고 세 악기가 동등한 위치에서 음악을 진행해간다.

악보 8) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-3

이미 언급한 바와 같이 그가 구상했지만 창작하지 못했던 소나타 작품에서는 목관악기인 오보에와 바순뿐만 아니라 금관악기인 호른과 트럼펫까지 편성되어 있었다. 드뷔시가 금관악기 또한 실내악 음악에 포함시키고자하는 의도가 있었음을 확인 수 있다. 즉, 드뷔시는 선율을 진행함에 있어 여러 관악기에 주도적인 역할을 부여하고 이를 통해 관악기가 음악을 끌어나가는 중심적인 역할을 하도록 했다.

드뷔시가 초기에 작곡한 피아노3중주 작품이나 중기에 작곡한 현악4중주 작품을 보면 고전에서 완성되어진 다악장 구성의 형식을 떠올리게 된다. 그러나 후기에 들어서는 랩소디, 소품처럼 형식적인 내용을 머리에 떠오르게 하지 않는 소곡 제목들을 사용했다. 이와 같은 실내악 제목에서 오는 형식적 측면의 변화가 후기 소나타 작품들에 어떻게 연결이 되는지 살펴보려한다.

2) 후기 소나타들의 형식

《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》는 세 악장으로 구성되었다. 이 작

품의 제1악장은 전원풍으로(Pastorale): 느리고 부드러우며 루바토(Lento dolce e rubato), 제2악장은 간주곡(Interlude): 미뉴에트 템포(Tempo di Minuetto) 그리고 제3악장은 피날레(Finale): 적당히 빠르고 단호하게(Allegro moderato ma risoluto)로 악보에 명시되어 있다. 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)의 다악장 구성 소나타를 시작으로 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)를 거치면서 고전시대의 소나타형식은 빠르고-느리고-빠른 악장으로 정형화 되었다. 그러나 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》는 느리고-빠르고-빠른 악장으로 구성되어 있어 이와 다른 악장 배열을 보인다. 특히 ‘간주곡’이라고 표기된 제2악장은 미뉴에트 품의 매우 간결한 형식을 가진 작은 규모의 악장인데, 이는 제3악장의 서주 역할로도 해석할 수 있게 한다.

이 곡은 전통적인 소나타 형식에서의 악장 간의 으뜸조-관계조-으뜸조라는 조성관계도 명확히 보이지 않는다. 이 곡의 제1악장은 조표로 볼 때 F장조로, 제2악장과 제3악장은 f단조로 추정할 수 있다. 그러나 음악의 진행상 이와 같은 조성이 명확하게 드러나지 않기 때문에 이 작품은 장·단조 체계로 조성을 파악할 수 없다. 예를 들어, 제1악장 마지막부분의 하프 파트에서 F장조의 으뜸화음이 나타나기 때문에 이 악장을 F장조와 연관 지을 수 있다. 그러나 플루트와 비올라 파트에서의 D-E음 진행으로 F장조의 조성감을 모호하게 한다(표 9 참조).

악보 9) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제1악장, 마디 80-83

제1악장의 마지막부분과 마찬가지로 악장의 시작부분에서도 F장조라는 조성이 뚜렷하게 나타나지 않는다. 제1주제를 시작하는 플루트 선율이 중지되지 않은 채 비올라 선율과 연결되고, 비올라 선율에서 F장조 음계에 포함되지 않는 A^b 음이 나오면서 조성감을 벗어난다. 마디 7에서 플루트가 5음음계 진행을 통해 주제를 이어받으며 계속해서 조성을 약화시킨다.

악보 10) 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 4-7

제2악장은 조표를 통해 A^b장조 또는 f단조로 추측할 수 있는데, 제2악장의 마지막 부분(마디115-116)에서 f단조의 딸림음과 으뜸화음이 형성되어 있어 f단조의 모습으로 볼 수 있다(악보 11, 참조). 그러나 제2악장 시작부분에 f단조에 포함되지 않는 G^b음을 가지고 있으므로 f단조의 자연단음계와 화성단음계의 성격을 방해한다(악보 12, 참조).

perendosi

pp

pp

più p

smorz.

pp

f단조 으뜸화음

악보 11) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제2악장, 마디 113-116

Interlude

조표상 A^b장조 또는 f단조 추측

Tempo di Minuetto

p dolce semplice

f단조 자연단음계

f단조 화성단음계

ten.

p dolce

Tempo di Minuetto

p dolce

악보 12) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제2악장, 마디 1-4

제2악장과 같은 조표를 갖고있는 제3악장은 비올라의 피치카토와 함께 하프가 마디마다 F3음을 강하게 지속하며 f단조 으뜸화음의 3음이 생략된 분산화음 형태로 시작한다. 이를 통해 제3악장의 시작 부분은 f단조 성격을 명확하게 들려준다.



악보 13) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-3

그러나 제3악장의 마지막 부분에서는 플루트와 하프의 반진행이 F장조의 으뜸화음으로 이어져 끝을 맺는다.



악보 14) 드뷔시, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》 제3악장, 마디 118-120

《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》의 전 악장의 조표, 시작과 끝부분으로 조성을 살펴본 결과, 이 곡은 조표와 연관된 조성적 성격을 명확하게 보여주지 않지만, F음과 관계된 시작과 종지를 보이고 있어 F음을 조적 중심(tonal-center)으로 한다고 분석할 수 있다. 따라서 이 곡은 전통적인 소나타형식에서의 악장 간 조성관계에 부합하지 않는다. 이 곡의 조표 또는 시작과 종지로 판정되지 않는 악장간의 조성관계 그리고 악장의 배열은 제목에 포함된 ‘소나타’라는 명칭이 고전주의 음악형식과의 관계를 보여주기보다는 자유롭고 축소된 기악곡적 의미를 갖는다는 것을 확인할 수 있다.³⁸⁾

드뷔시의 마지막 소나타인 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》도 악장 배열에 있어서 전통적인 소나타형식과 일치하지 않는다. 제1악장이 매우 빠르게(Allegro vivo), 제2악장이 막간곡(Intermède): 환상적이고 가볍게(Fantastique et léger) 그리고 제3악장이 피날레(Finale): 매우 생기있게(Très animé)로 명시되어 있다. 이 곡은 연속적으로 빠른 악장 배열로 되어 있어 전통적인 소나타형식에서의 빠르기 대조와 일치하지 않는 모습이고, 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》처럼 제2악장이 제3악장으로 가기 위한 간주곡 형태를 취해 형식적인 측면에서 자유로움을 부여하고 있다.

이 곡의 악장 간 조성관계는 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》와 같이 조표와 시작 그리고 종지를 통해 확인할 수 있다. 조표상으로 제1악장이 g단조, 제2악장과 제3악장이 G장조로 같은 으뜸음조의 관계로 해석할 수 있다. 그러나 이 곡도 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》처럼 음악의 진행 속에서 장·단조 성격을 쉽게 파악하기 힘들다. 각 악장의 조성을 차례대로 살펴보면 제1악장은 조표를 통해 B^b장조 또는 g단조임을 추측할 수 있지만 g단조로 볼 수 있는 이유는 악장의 끝부분에서 g단조의 버금딸림화음에서 으뜸화음으로의 이동이 보이고 G음으로 종지하기 때문이다(악보 15,

38) 홍선경, “C. Debussy의 Sonata No. 1 for Cello and Piano에 대한 분석연구,” 32.

참조). 그리고 악장의 시작부분에서도 피아노 파트가 g단3화음을 지속하므로 g단조로 볼 수 있다.

g단조의 iv i

악보 15) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 252-255

그러나 g단3화음에서 마디 3 C장3화음으로의 이동은 장3화음을 이루는 E[♯]로 인해 G음을 시작음으로 하는 도리아(G-A-B[♭]-C-D-E-F)선법의 모습을 띠게 된다. 이로써 제1악장의 g단조 조성이 시작부분에서부터 모호해진다.

g단조 추측 gm CM → G도리아 선법 사용

악보 16) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-7

조표를 통해 G장조 또는 e단조로 추측할 수 있는 제2악장의 종지는 G장조의 으뜸화음으로 명확하게 종결한다(악보 17, 참조). 그러나 제2악장을 G장조로 규정하는 것은 쉽지 않다. 그 이유는 제2악장의 시작과 동시에 바이올린 선율이 단6도와 증5도의 진행을 보이고 피아노 파트도 반음계적으로 하행하며 G장조의 조성감을 벗어나기 때문이다(악보 18, 참조).



악보 17) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 134-135



악보 18) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 1-2

제2악장과 같은 조표를 갖고 있는 제3악장 시작부분의 피아노 왼손에서 G5 음이 지속적으로 등장하는 모습을 통해 조표와 관계된 G장조로 볼 수 있다. 그러나 오른손에서의 G장조에 포함되지 않는 음들의 등장은 G장조 성격을 방해한다.

Finale

Très animé (♩ = 55)

악보 19) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-5

모호한 조성적 성격을 보인 제3악장의 시작 부분과는 달리 종지에서는 피아노 파트에서 G장조 딸림화음에서 으뜸화음으로의 조성적 종지가 나타난다. 그러나 G장조 딸림화음의 5음인 A음이 반음 올라간 형태로 등장하여 G장조 정격종지를 약화시킨다.

악보 20) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 204-207

《바이올린과 피아노를 위한 소나타》의 악장 별 조성도 앞서 살펴 본 《플루트, 비올라와 하프를 위한 소나타》처럼 조표상으로 확인한 조성이 뚜렷하게 나타나지 않는다. 그러나 이 곡 또한 모든 악장이 G음과 관계된 조표 그리고 시작과 종지의 내용을 보이고 있어 G음을 조적 중심음으로 규정할 수는 있다.

지금까지 간단하게 살펴본 드뷔시 후기 두 개의 소나타 작품들은 ‘소나

타’ 라는 제목이 붙은 작품이지만, 이전의 전통적인 소나타형식에 의해 창작되지 않았음을 확인할 수 있다. 즉, 이 작품들은 라모(Jean Philippe Rameau, 1683-1764)와 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)으로 대표되는 명료하고 간결한 구성의 프랑스의 클라브생 소품음악을 모델로 했다는 해석이 가능하다.³⁹⁾ 이런 추측적 해석을 드뷔시의 창작 중기 이후부터 분명하게 드러난 ‘프랑스적 음악’을 창작하고자 하는 창작관으로 뒷받침할 수 있다.

39) 홍선경, “C. Debussy의 Sonata No. 1 for Cello and Piano에 대한 분석연구,” 36.

3. 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 작품분석

1) 작품개관

드뷔시는 ‘인상주의’ 라는 예술사조를 대표하는 독창적인 작곡가라는 명성을 얻기까지 이전의 음악과 다른 자신만의 음악을 만들기 위해 다양한 노력을 해왔다. 그러나 창작 후기에 들어와 1914년부터 새로운 음악에 대한 자극을 거부하는 태도를 보이는데, 병세가 악화되며 인생의 말년에 접어든 그가 음악인생을 뒤돌아보며 진정으로 원했던 음악이 무엇인지 집중하려는 모습으로 추측된다.⁴⁰⁾ 그러한 생각의 산물로 드뷔시는 소나타 작품 창작을 택했다.

드뷔시는 소나타 작품의 악보 표지에 ‘클로드 드뷔시, 프랑스 음악가’ (Claude Debussy, Musicien Français) 라는 문구를 새겼는데, 이는 제1차 세계대전이란 전쟁 속에 조국에 대한 애국심을 반영한 작품임을 엿볼 수 있다. 그리고 그의 음악이 무겁고 복잡한 독일음악이 아닌 간결하고 투명한 프랑스음악임을 명시한다.⁴¹⁾ 민족주의적 애국심이 고조된 ‘프랑스 음악가’ 드뷔시는 음악적 정신을 라모의 작품에서 물려받고자 했다.

“하지만 순수한 프랑스 전통은 라모의 작품에 있다. 그의 작품에는 섬세하고 매혹적인 정감, 지나침이나 모자람이 없는 표현, 레치타티보에서의 엄격한 낭독이 있다. 무엇보다 독일적인 심오한 척하기나 힘을 잔뜩 준 과장이 없다.”⁴²⁾

위 글에서 볼 수 있듯 드뷔시는 라모의 섬세하고 간결한 음악을 프랑스 음악의 전통이라 여겼고, 이 프랑스 음악을 자신의 소나타 작품에 표현하고자

40) 권유희, “클로드 드뷔시,” 91.

41) 권유희, 위의 글, 67.

42) Claude Debussy, 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』, 81-83.

했다.

《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 곡이 완성된 1915년에 뒤랑(Durand) 출판사에서 처음 출판되었다. 드뷔시는 이 작품을 ‘달을 보고 화를 내는 피에로’라 불렀고⁴³⁾, 그가 구상했던 6개의 소나타는 모두 엠마 바르닥(Emma Bardac, 1862-1934)에게 헌정될 예정이었다. 1917년 3월 24일 첼리스트 요제프 살몬(Joseph Salmon)과 드뷔시가 함께 초연했다.

2) 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 전체 형식

드뷔시의 창작 초기와 중기에 소나타형식과 연계할 수 있는 작품들, 예를 들어 《G장조 피아노 3중주》와 《g단조 현악 4중주》가 있었지만, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 그 형식과 직접적인 관계를 보여주는 제목 ‘소나타’를 갖고 있는 첫 번째 곡이다. 그러나 앞에서 살펴봤던 나머지 후기 소나타들과 마찬가지로 이 소나타도 제목과 연계할 수 있는 전통적인 소나타형식과는 몇 가지 다른 모습을 보인다.

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

표 1) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 전체 구성

이미 언급했던 고전시대의 빠르고-느리고-빠른 악장 구성의 소나타와 다르게 이 작품은 느리고-빠르고-빠른 악장 배열을 보인다. 일반적으로 제1악장과 제3악장의 길이가 길고 제2악장이 비교적 짧은 길이로 구성된 전통적인

43) 니콜스의 문헌 "*Debussy, (Achille-)Claude*."에서 인용한 문장은 다음과 같다.

"He himself dubbed the work 'Pierrot angry with the moon.'"

Roger Nichols, "*Debussy, (Achille-)Claude*," 300.

소나타형식의 각 악장의 길이에서 오는 균형감도 이 작품의 악장들에서 볼 수 없다. 이 곡을 소나타형식으로 구분 짓기에는 각 악장 간의 길이가 균형적이지 않고 음악적으로 그 길이가 짧다. 제2악장과 이 곡에서 제일 긴 제3악장은 아타카(attacca)로 연결되어있다. 그러므로 이 곡은 제1악장이 아타카로 연결되는 제2악장과 제3악장의 짧은 서주역할을 하는 단악장 소나타의 모습으로도 해석할 수 있다.⁴⁴⁾

이미 살펴보았던 다른 후기 소나타들처럼 전통적인 소나타형식의 악장 간 조성관계도 이 곡에서 찾을 수 없다. 제1악장은 조표와 시작화음으로 인해 d단조로 추측할 수 있다. 제1주제가 d단조의 으뜸화음을 보여주면서 시작하지만 피아노의 내성 선율이 D에올리아(D-E-F-G-A-B^b-C) 선법으로 진행되어 조성파 선법의 혼합을 보인다.



d단조 으뜸화음

악보 21) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-2

제1악장의 마지막 부분에 해당하는 마디 47-48에는 A 페달포인트가 나타난다. 이 A음은 D음을 으뜸음으로 하는 조의 딸림음으로 볼 수 있고, 이는 종지음이 D로 끝날 것을 암시한다. 제1악장의 마지막 화음이 D장3화음으로 d단조와 연결 짓는다면, 피카르디 3도(Picardy third)로 종지한다고 설명할 수 있다.

44) 김민아, “드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석연구 -소나타형식 수용과 변화의 관점에서-,” 22.

악보 22) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 47-51

따라서 제1악장의 시작과 끝은 장·단조라는 모습보다는 D라는 음을 조적 중심음(tonal-center)으로 갖는다고 분석 가능하다.

제2악장은 조표상으로 F장조 또는 d단조로 추측할 수 있으나, 시작 마디부터의 반음계적 진행으로 조성을 판명하는 것이 쉽지 않다.

악보 23) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디1-2

제2악장과 제3악장은 아타카로 연결되어 있어 제2악장에서의 종지는 이루어지지 않는다. 그러나 끝부분에서 A 페달포인트가 지속되며 제3악장의 조성이 D음을 으뜸음으로 하는 조가 나타날 것을 암시한다. 제3악장도 제1악장과 마찬가지로 조표와 시작 부분으로 d단조로 추측할 수 있다.

A 페달포인트

Finale

Animé (92 = ♩) Léger et nerveux

pizz. arco

p arraché p

Animé (92 = ♩)

p p

d단조 추측 d단3화음

악보 24) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 61-64와 제3악장, 마디 1-4

제3악장의 시작 부분과 마찬가지로 종지도 d단3화음으로 이루어져 있다.

1^{er} Mouvt

pizz.

1^{er} Mouvt

f ff ff ff ff

arraché 8-1 8-1

ff^v sec ff^v sec

d단조의 i7 d단조 으뜸화음 (Été 1915)

악보 25) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 119-123

이 작품의 각 악장 시작과 종지 부분으로 보았을 때 각 악장의 조성들은 조표에 의한 조성관계에 바탕을 두지 않으며 D음을 기준으로 조적 중심을 갖

는다. 또한 악장의 길이로 인해 제1악장을 단악장 소나타의 서주로 보았던 내용을 모든 악장이 D음을 조적 중심음으로 하고 있다는 것이 뒷받침한다.

3) 악장별 분석

(1) 제1악장 분석

제1악장은 총 51마디로 소나타악장형식에 의한 악장들에 비해 상대적으로 짧지만, 형식적 측면에서 제시부-발전부-재현부-코다 구성의 소나타악장형식에 의거하여 분석할 수 있다(표 1 참조).

구성		마디	조성(음악적 구성)
제시부	제1주제	1-7	D에올리아, C이오니아
	제2주제	8-15	d음 중심, 온음음계
발전부		16-28	8음음계
재현부	제1주제	29-38	C음 중심, 5음음계
	제2주제	39-44	d음 중심
코다		45-51	D에올리아, D장3화음

표 2) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장 구성

전통적인 소나타악장형식의 제시부에는 두 개의 대조되는 주제가 으뜸조-딸림조 혹은 으뜸조-나란한조의 조성적 대조를 이루는 것이 일반적이다. 그러나 이 곡에서는 제1주제가 d단3화음으로 시작하여 D에올리아 선법으로 제시되고(악보 21, 참조) 제2주제는 d음을 중심으로 제시된다(악보 27, 참조). 따라서 제1주제와 제2주제가 모두 D음을 조적 중심음으로 하고 있으므로 조성적 대조는 느낄 수 없지만, 주제 선율의 구성을 보면 두 주제 간의 대비를 볼 수 있다. 예를 들어 제1주제는 피아노가 주제를 제시하고 첼로는 카덴차(Cadenza)풍의 선율을 첨가하는 역할을 하지만, 제2주제에서는 첼로와

트에서 주제를 진행하여 주제선율의 주체가 피아노에서 첼로로 이동하여 두 주제간의 음색적 대조를 보여준다(악보 26과 27 비교). 그리고 제1주제와 제2주제가 느린(Lento)템포와 조금 생기있는(Poco animando) 빠르기의 대조를 가지고 있다. 제시부의 두 개의 주제 선율은 마디 29부터 44에 걸쳐 재현된다. D에올리아 진행의 제시부 제1주제를 재현부에서는 첼로가 완전 5도 위에서 C장조로 연주하고(악보 30, 참조) 제2주제는 그대로 d음 중심의 모습을 보인다. 재현부의 제1주제가 제시부의 d음 중심의 진행이 아닌 완전 5도 위에서 재현되며 C장조를 드러내어 C음 중심으로 음악이 진행되는 것은 원조로 제1주제를 재현하는 것과 일치하지 않는다. 그러나 재현부의 제2주제가 제시부와 같은 d음 중심으로 옮겨진 모습을 통해서 전통적인 소나타악장형식을 드뷔시만의 방식으로 수용한 모습을 보인다. 제1악장 구성을 소나타악장형식과 비교하여 지금까지 설명하였지만, 세부적으로 분석하여 드뷔시의 독자적인 음악어법을 확인하고자 한다.

제시부는 위에서 설명한 바와 같이 제1주제와 제2주제 제시를 마디 8을 기준으로 나눌 수 있다. 7마디 길이의 제1주제는 다시 두 부분으로 나눌 수 있다. 피아노 파트에서 4마디에 걸쳐 제1주제의 핵심적인 내용을 전달하는 부분과 첼로가 카덴차 풍으로 연주하는 부분으로 나뉜다. 제1주제를 제시하는 피아노의 네 마디는 마디 1-2에서 D에올리아 선법 주제 제시 그리고 마디 3-4에서 C이오니아(C-D-E-F-G-A-B) 선법의 변형 반복으로 구성된다. 피아노파트에서 4마디에 걸쳐 진행하는 주제 선율은 음형 a,b 그리고 c가 결합되어 있다. 음형 a는 셋잇단음표와 긴 음표로 구성되어 있고, 음형 b는 하행 후 보조음형으로 마무리되는 선율선과 8분음표와 16분 음표가 결합된 리듬적 특징을 담고 있다. 음형 c는 내성에서의 주제 선율에 메아리 효과를 주는 느낌이다. 음형 c는 음형 b의 선율 진행에 대한 전이형태와 음형 a의 리듬적 특징이 결합된 것으로 분석된다. 마디 4에서 마디 1부터의 내성에

대한 메아리 효과를 보인 음형 c의 하행하는 모습을 내성부에서 다시 메아리 효과처럼 등장시켜 첼로 파트로 자연스럽게 된다. 첼로 선율은 피아노가 제시한 주제 선율의 음형들을 이용해 카덴차 풍으로 자유롭게 진행한다. D2음을 시작으로 도약하며 진행한 후 D4-E4-F4-E4-D4음으로 이어지는 형태는 음형 b의 8분음표와 18분음표의 하행하는 모습과 일치하거나 음형 c의 아치형태와도 유사하게 보인다. 또 마디 5에서의 32분음표와 8분음표의 형태는 음형 a의 리듬적 축소형으로 볼 수 있다.

The image displays a musical score for Violoncello and Piano. The top system, measures 1-4, is marked 'Lent (48 à 54) Sostenuto e molto risoluto'. It features three melodic motifs labeled '음형 a', '음형 b', and '음형 c'. '음형 a' is a 32nd note followed by an 8th note. '음형 b' consists of an 8th note and an 18th note descending. '음형 c' is an arched figure. The piano part includes dynamics like *f* and *più f*. The bottom system, measures 5-7, is marked 'Cédez' and shows dynamic changes from *dim.* to *p* and *pp*. An arrow points to a '5도 병진행' (5th degree parallel motion) in the piano part.

악보 26) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 1-7

지금까지 분석한 제1주제의 조적 성격과 주요 음형의 강조를 위해 피아니스트는 마디 1에서 악보에 제시되어 있는 포르테(*forte*)와 테누토(*tenuto*) 지시를 효과적으로 나타내야 한다. 마디 3에서 왼손 베이스와 오른손 선율이 반진행하며 넓어진 음폭을 더 큰 음량으로(*più forte*) 효과적으로 보여주어야 하는데, 특히 왼손 저성부의 선율적 진행의 테누토 지시는 마디 1-2의 D-G

음으로의 5도 하행에 대한 선율적 수직으로 마디 1-2에 대한 반복을 음악적으로 연계하기 위한 것으로 볼 수 있다. 그리고 마디 1-4의 셋잇단음표나 16분음표 등으로 이루어진 음형들을 명확히 들려주기 위해서 피아노의 페달 사용을 최소화하여 분명하게 음형을 연주하도록 한다.

제2주제는 조금 생기있는(Poco animando) 템포로 변화하여 첼로가 주도적으로 주제 선율을 진행한다. 8마디의 제2주제 구성은 4마디 단위로 유사한 형태가 등장하기 때문에 마디 8-11과 마디 12-15 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 4마디 단위의 첼로 주제 선율에서도 제1주제의 음형 b와 c의 모습이 나타난다. 마디 8-9에 제1주제의 음형 b가 리듬의 역행으로 등장하고, 마디 10에서 음형 c가 리듬의 확대로 변화하여 제2주제를 구성한다. 이는 제1주제의 제1주제와 제2주제가 완전하게 대립되어 있는 것이 아닌 유기적인 관계임을 엿볼 수 있다. 피아노 파트는 d단3화음의 5음이 생략된 형태로 시작한 후 반음계적 진행을 보이다 마디10-11에서 3화음이 병진행으로 제2주제를 반주한다. 이 3화음의 병진행은 하나의 조성을 확립하기 위한 화음의 기능적인 모습을 보이지는 않는다.

악보 27) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 8-11

마디 8-9의 제2주제 선율이 마디 12-13의 피아노에서 드러나는 온음음계(A^b-B^b-C-D-E)적 성격으로 반복된다. 이러한 반복은 제2주제를 단순히 d단조로 볼 수 없게 하는 조성의 모호성을 이끈다. 그러나 마디 14의 피아노가 d

단조 음계의 이끈음인 C# 페달포인트를 지속해 D음으로의 진행을 암시하고 이 페달포인트는 d단3화음과 D음으로 연결되며 제시부를 종지한다.

온음음계 사용

più p

pp

Cédez - - - //

più p

pp

pp

Cédez - - - //

d단조 음음화음

C# 페달포인트(dm의 이끈음)

악보 28) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 12-15

제2주제의 피아노 파트 악보에는 계속해서 매우 작게(*sempre pianissimo*), 3화음을 반복 연주 할 때는 더 부드럽게(*più dolce*), 더 작게(*più piano*), 그리고 매우 작게(*pianissimo*)가 명시되어 있다. 이러한 지시어들은 제1주제의 음형에 기초한 제2주제가 첼로에 의해 명료하게 대조를 보이게 하고자 하는 의도로 볼 수 있다. 피아노의 모호한 색채감의 화성들을 매우 여리고 부드러운 음색의 레가토로 연결함으로 제1주제와 제2주제의 색채적 대비가 강조될 수 있다. 그리고 제2주제의 종지음인 D음은 8마디에 걸쳐 제시되어 있던 슬러(*slur*)들과 대조를 이루며 강조되기 위해 매우 간결하지만 명확한 스타카토로 표현한다.

소나타악장형식에서의 제시부의 두 주제를 다양하게 발전시키는 발전부에 비해 상당히 짧은 13마디 구성의 발전부는 음형 a, b 그리고 c의 복합적인 결합으로 이루어져 있는 마디 16-20과 마디 20부터 9마디에 걸쳐 이어지는 첼로의 오스티나토 부분으로 구분할 수 있다. 마디 16-17은 마디 18-19에서 반복된다. 이 반복 구성을 시작하는 마디 16과 18의 첼로 파트에서 음형 c에서의 상행하는 움직임은 본떠 진행되는데, C음과 C#음이 번갈아 등장하는

것과 함께 피아노 파트에서도 단화음과 장화음이 혼용되어 나타난다. 마디 17과 19에서는 음형 a의 모습이 나타나고, 마디 20에서 음형 b를 사용한 모습을 볼 수 있다. 마디 20부터는 C3-A2-G2로 움직이는 첼로 선율이 당김음적으로 묶여 오스티나토(ostinato)로 반복되는데, 이 오스티나토 음형은 음형 b를 모방한 모습 혹은 제2주제의 시작음형인 A4-F4-E4에 근거한 모습이다. 오스티나토 음형이 진행되는 동안 조금씩 생기있게(Animando poco a poco), 계속해서 생기있고 점점 크게(sempre animando e crescendo), 그리고 점점 매우 크게(molto crescendo)로 악보에 제시되어 있다. 이는 제1주제와 제2주제에 공통적으로 등장한 음형 b를 강조하기 위한 것으로 음형 b는 템포가 급박해지고 셈여림이 크게 증폭되며 발전하는 모습을 보인다. 첼로가 오스티나토를 반복할 때 마디 21-23 피아노 파트에서는 8음음계(C-D^b(C[#])-E^b-E-F[#]-G-A-B^b)의 진행을 보이는데 왼손 저성부의 스타카토가 정박에서 8음음계를 이끌어 갈 수 있게 강조하여 연주한다.

악보 29) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 16-21

마디 28에서는 G음이 반복되는데 이는 재현부에 해당하는 마디 29의 조성이 C장조 또는 c단조로 제시될 수 있다는 것을 보여준다. 마디 29부터 시작해 10마디로 구성된 재현부의 제1주제는 제시부의 7마디와 비교했을 때 3마디 더 확장된 모습이다. 4마디 단위의 제1주제 선율이 반복되는 것을 기준으로 마디 29-31과 마디 32-36을 구분하며 뒤에 붙은 마디 37-38 두 마디는 제2주제와 연결하는 부분이다. 마디 29의 첼로 파트에서 제1주제를 완전 5도 위에서 재현하며 재현부에 들어선다. 피아노 파트는 마디 28의 G 페달포인트를 이어받아 C장조 으뜸화음으로 등장한다. 그러나 이 C장3화음 후에 5음음계(C-D-F-G-A)가 옥타브로 병진행하며 조성감이 곧바로 약해진다. 마디 33의 첼로는 제1주제를 한 옥타브 아래에서 한 번 더 재현한다.

The image shows a musical score for measures 27-33 of the first movement of the Sonata for Cello and Piano. The score is written for cello and piano. Key annotations include:

- Measure 27: 'pos ord.', 'molto cresc.', 'f molto sostenuto'. A circled '2' with an arrow points to the cello part, indicating a restatement of the first theme in the fifth degree above.
- Measure 29: 'au Mouvt (largement déclamé)', 'f', 'mf'. A box highlights the piano part, showing the pentatonic scale (C-D-F-G-A) moving in parallel octaves.
- Measure 30: 'f', 'mf', 'dim.'. A circled '1' with an arrow points to the cello part, indicating a restatement of the first theme one octave below.
- Measure 33: 'dim.'. A circled '3' with an arrow points to the cello part, indicating a restatement of the first theme one octave below.

악보 30) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 27-33

마디 37부터는 첼로가 다시 카덴차 같은 자유로운 진행을 보이는데 제시부의 제1주제에서 4마디에 걸친 카덴차 풍의 선율과 연관되어 있으며 재현부

에서는 2마디로 축소되어 자유롭게 연주한다. 피아노 파트는 d단조 음계의 이끈음인 C# 페달포인트를 사용해 제2주제의 d단3화음으로 연결한다. 재현부의 제1주제와 제2주제를 연결하는 부분에서 첼로 파트는 거의 카덴자처럼 (quasi cadenza) 연주하라는 지시어가 있는데 첼로가 음가를 자유롭게 변화시키며 연주할 때 피아노의 오른손 펼친화음을 첼로의 정박인 A음에 들으며 맞추고 C#페달포인트는 그 정박에 이끌려가듯 연주해야 한다(악보 31, 참조).

재현부의 제2주제는 제시부에서와 같이 d단3화음으로 시작해 d음 중심으로 진행된다. 제시부의 제2주제는 8마디 구성에 4마디 단위로 선율이 반복되었는데, 재현부는 모두 6마디 구성으로 4마디의 주제 선율이 제시부와 같이 조금 생기있는 템포로 제시되고 뒤의 2마디에서 주제가 반복될 때는 느린 (Lento) 빠르기로 변환된다.

악보 31) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 37-42

코다부분은 마디 45부터 7마디로 이루어져 있으며 2마디의 주제선율과 5마

디의 종지가 이루어지는 부분으로 구분된다. 코다를 시작하는 마디 45-46은 제1주제에서 피아노 파트가 D에올리아 선법을 통해 제시했던 2마디의 제1주제 선율을 첼로가 그대로 연주한다. 이 주제선율의 음형 b 끝부분을 첼로와 피아노가 유니즌으로 함께한다. 마디 47은 첼로에서 음형 a가 쓰였고, 피아노에서 발전부 시작부분과 같이 단화음과 장화음이 혼용되는 모습을 보인다. A 페달포인트에서 피카르디 3도(Picardy third)화음으로 연결되며 마무리한다. 제1주제의 음형들을 바탕으로 한 코다의 마지막 종지음인 D음은 제1부의 종지음인 마디 15의 D 스타카토와 마찬가지로 간결하면서 매우 명료하게 연주하며 끝맺는다.

악보 32) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장, 마디 43-51

(2) 제2악장 분석

제3악장과 아타카로 연결되는 제2악장은 64마디로 이루어져 있다. 그러나

제2악장에 ‘세레나데’와 제3악장에 ‘피날레’라는 부제가 각각 명시되어 있기 때문에 두 개의 악장으로 분리하여 분석한다. 제2악장의 구성은 3부 형식이다.

구성		마디	구성	빠르기
A	a	1-11	반음계, 온음음계	Modérément animé
	b	12-18	온음음계	
	a'	19-27	반음계, 온음음계	
	연결구	28-30	연속적인 9화음	
B		31-53	D도리아, A장조, 반음계	Vivace
A'	a''	54-58	반음계, 온음음계	Modérément animé
	d	59-64	반음계	

표 3) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장 구성

제2악장은 음악적 내용과 빠르기 변화에 따라 크게 A-B-A'로 구분할 수 있다. A부분의 생기있는 보통빠르기에서 B부분의 활발한 빠르기로 전환이 이루어지고 A'부분은 원래의 보통빠르기로 되돌아온다. A부분은 첼로 파트의 주법 변화를 기준으로 다시 한 번 네 부분으로 나눌 수 있다. 피치카토로 선율이 진행되는 a부분, 활을 사용하는 주법으로 변화하는 b부분, 다시 피치카토를 사용해 a부분이 변화하여 등장하는 a'부분 그리고 B부분으로 연결하는 연결구로 A부분은 구성된다. 상대적으로 A부분에 비해 짧은 B부분도 악보에 제시되어 있는 빠르기를 기준으로 세 부분으로 다시 나눌 수 있다. 활발한(Vivace)빠르기의 마디 31-36, 조금 덜 빠른(Meno mosso poco) 마디 37-43 그리고 루바토(Rubato)와 거의 렌토같이 느리게(Presque lent) 연주하는 마디 44-53으로 구분되어 진다. 마디 54-64는 A'부분에 해당하며 a부분이 재현되는 5마디 구성의 a''와 A음 페달포인트가 6마디에 걸쳐 등장

하는 d부분으로 이루어져 있다. d부분은 제3악장으로 연결된다. 제2악장의 전체적인 구성을 3부 형식으로 구분해 살펴보았으며 그 분석에 대한 세부내용은 아래와 같다.

제2악장은 조표를 통해 F장조 혹은 d단조로 추측할 수 있지만, 음악적 진행은 조성적으로 이루어지지 않는다. 이러한 조성적 모호함은 시작부분부터 나타난다. 앞서 언급한 것처럼 A부분은 a, b, a' 그리고 연결구로 나누어지며, 그 중 a부분은 마디 1-11에 해당한다. 11마디 구성의 a부분은 음악적 내용에 따라 4마디, 3마디 그리고 4마디로 다시 구분된다. 마디1 첼로 파트는 반음계적 진행 안에 증2도가 첨가된 상행하는 선율을 8분음표로 연주하는 음형 x를 제시한다. 음형 x는 마디 2에서 리듬이 나뉘지는 모습으로 변화되어 반복된다. 마디 3-4에서도 다시 한 번 음형 x를 볼 수 있으며, 증4도 화음이 연속적으로 등장해 조성을 파악하기 어려워진다. 피아노 파트의 마디 1-2에서는 이 상행하는 8분음표를 연장하는 듯 옥타브로 구현한 음형 y가 나타난다. 그리고 이 음형 y는 마디 3-4에서 전이된 모습의 단음 형태로 한 번 등장하고 다시 상행하며 반복된다.

악보 33) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 1-4

이 처음 4마디에서 피아니스트는 첼로의 피치카토 음색을 피아노 스타카토에서 구현해야 한다. 이 부분의 두 악기 모두 썸여림이 피아노와 피아니시

모로만 이루어져 있기 때문에 반주 역할을 하는 피아노 파트는 첼로보다 더
여리고 섬세한 소리를 요한다.

마디 5에서는 앞 4마디의 스타카토 기법과 대조적으로 피아노와 첼로가 아
르페지오로 시작하며 화음적인 내용이 등장한다. 그리고 세 번째 박자부터
다시 스타카토가 나타는데, 피아노 왼손 16분음표 스타카토 음형은 마디 1
첼로가 연주했던 증2도가 포함된 음형 x를 연상시킨다. 그러나 음형 x가 16
분음표로 분할된 모습에서 앞의 B♭ 음과 증2도를 이루는 C♯음의 연타와 반
음관계인 16분음표 한 개로 이루어진 형태를 음형 z로 규정한다. 마디 5 마
지막 박의 첼로선율과 피아노는 유니즌으로 진행한다. 이 때 첼로 또한 음
형 z를 옥타브 관계로 연주한다. 마디 6은 마디 5의 반복이지만, 첼로에서
음형 z의 전이가 이루어져 피아노 왼손과 반진행하는 모습을 보인다. 이러
한 반진행적인 모습은 마디 7에서도 계속된다. 마디 5-7에서는 피아노가 첼
로 선율에 함께 참여하는 모습으로 전환되었음을 볼 수 있다. 따라서 이전
마디에서 반주 역할만 수행하던 피아노가 선율에 참여하게 되므로 피아노
연주자는 조금 더 명확한 소리로 전달해야한다. 마디 7에서 5도 병진행으로
상행하는 부분은 하행하는 첼로선율과의 반진행 형태를 효과적으로 보여주
기 위해 아르페지오의 가장 높은 음을 중심으로 올려주며 연주한다.

음형 z

sempre pizz. 첼로와 피아노 유니즌

음형 z 전이

반진행

첼로와 피아노 반진행

음형 z

5도 병진행

음형 x 16분음표로 분할

악보 34) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 5-7

마디 8의 첼로 파트는 이 악장에서 처음으로 활을 사용하여 일시적으로 하모닉스 음을 지속하다 곧바로 피치카토로 하행하는데 이러한 진행이 마디 9에서도 동일하게 반복된다. 이어지는 마디 10-11에는 온음음계(C-D-E-F[#]-G[#]-A[#])가 등장하며 계속해서 조성감을 벗어나는 모습을 보인다. 이 부분에서는 피아노 왼손 상성부가 음악적 짜임새에서 주도적인 역할을 갖는데, 이 내성부 선율에서는 제1악장의 8분음표와 16분음표가 결합되어 하행하는 음형 b가 상행하는 모습으로 전이되어 나타난다. 그리고 첼로 선율에서는 제1악장의 음형 c의 아치형태를 모방해 반복한다. 이 부분을 통해 제1악장과 제2악장을 유기적인 관계로 연결시키려는 드뷔시의 의도를 짐작할 수 있다.



악보 35) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 8-11

a부분을 연주할 때 피아니스트는 반주의 역할로 시작해 선율에 참여하는 부분을 거쳐 선율에 주도적인 역할을 하기까지 첼로와의 밸런스를 단계별로 조절해야 한다.

마디 12-18의 b부분은 첼로 파트의 피치카토에서 활을 사용하는 주법으로의 변화와 피아노 파트의 오스티나토 등장으로 a부분과 음악적으로 구분된다. 피아노 파트는 오른손에서 오스티나토 음형(G[#]-D-E-F[#])을 다섯 마디에 걸쳐 반복 연주하는데, 이 오스티나토 음형은 마디 10부터 시작된 온음음계에 속한 음들로 G[#]음을 시작으로 반복되고 있다. 마디 13 첼로 선율에서는

음형 x의 상행하는 진행이 변화를 수반하며 나타난다. 그리고 마디 15에서 음형 x의 특징인 증2도가 등장하고 이 부분의 피아노 왼손에서 마디 3-4의 증4도를 등장시키며 여전히 조성감을 모호하게 한다. b부분 첼로 파트 악보에는 지판 가까이에서 활을 대고(*sur la touche*) 연주하라는 지시어가 제시되어 있다. 첼리스트가 지판 가까이에서 활을 대고 연주하여 소음적인 소리로 변한다. 그리고 오스티나토 음형을 반복하는 피아노의 G#음과 만나는 첼로의 C#음에 테누토나 짧은 크레센도가 그려져있어 강조된다. 따라서 피아니스트는 첼로의 C#음을 들어가며 오스티나토를 반복해야 하고, 첼로의 변화된 음색에 반응하여 조금 더 낮게 깔아주는 색채로 변화시켜야 한다.

The image shows a musical score for measures 12-15 of the second movement of a sonata for violin and piano. The violin part (top staff) features a melodic line with various dynamics and articulations. Key annotations include 'sur la touche' and 'arc' above the first few measures, and '증2도' (augmented second) above a specific interval. The piano part (bottom staff) consists of a steady ostinato pattern of G#-D-E-F# in the left hand, marked 'pp' and 'ostinato (G#-D-E-F#)'. Dynamics like 'ff vibrato', 'p', and 'perpressif' are indicated throughout. A bracket labeled '증4도' (augmented fourth) spans across the piano part in the later measures.

악보 36) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 12-15

a' 부분의 마디 19-22는 a부분의 3-6마디를 재현하고, 마디 26-27은 마디 10-11을 재현한다. 마디 23-24에서는 음형 z의 첫 음이 생략된 모습으로 변형되어 반복적으로 나타난다. 그리고 마디 23-25에서는 마찬가지로 a부분에 쓰인 증4도가 연속적으로 나타난다.

악보 37) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 17-27

마디 28-30은 A부분에서 B부분으로 넘어가는 연결구로 볼 수 있는데 생기 있는 보통빠르기였던 A부분을 활발한 B부분으로 연결하기 위해 조금씩 점점 빠르게(Accel. poco a poco)가 악보에 제시되어 있다. 이 부분은 9화음이 연속적으로 나열되어 있으며 마디 29 단음과 화음 구성의 패턴은 B부분에서도 연결되어 나타난다. 마디 28의 첼로 선율에는 셋잇단음표와 긴 음표가 결합된 제1악장 음형 a의 리듬형이 등장한다. 그리고 이 리듬형의 셋잇단음표는 마디 29-30에 걸쳐 발전되어 B부분까지 이어진다.

Mouvt arco p Mouvt 제1악장 음형 a Accel. poco a poco 음형 a의 셋잇단음표 발전 do

Mouvt pp très serré Mouvt pp très serré Accel. poco a poco cre - scen - do cre - scen - do

연속적인 9화음

Molto rit. // dim. p 3 3 sfz Molto rit. //

악보 38) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 28-30

이 부분의 첼로 선율은 매우 빠르게 지나가기 때문에 피아노 파트의 아르페지오가 빠르고 간결하게 처리되어야 스타카토 효과를 표현할 수 있다. 그리고 마디 28-29에서 피아니시모로 시작한 9화음이 크레센도로 점점 음량이 커지는데, 이 쌓아올린 음량이 줄어들지 않도록 마디 30의 왼손 B음을 강렬하고 깊은 터치로 연결한다.

앞서 언급한대로 B부분은 빠르기의 변화에 따라 음악적 내용이 전환되는 것을 기준으로 크게 6마디, 7마디 그리고 10마디로 나눌 수 있다. 그 중 마디 31-37 비바체 부분에서 첼로 파트는 연결구에서 이어받은 셋잇단음표 음형을 사용해 전개한다. 이 때 피아노 파트도 연결구에 나타난 단음과 화음

구성 패턴을 이어받아 진행되는데, 2개의 8분음표로 묶인 패턴은 마디를 넘어가며 반복이 이루어지기 때문에 헤미올라적인 반주 형태를 취하고 있다. 마디 31-34는 D도리아(D-E-F-G-A-B-C) 선법으로 진행하다 첼로 성부에서 G# 지속음이 등장하며 A장조로 연결된다. 이 A장조 조성은 조표와 딸림화음의 등장을 통해 확인할 수 있다. 연결구에 나타난 연속적인 9화음이 마디 35-36에서도 나타난다.

악보 39) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 31-36

A장조의 조성을 볼 수 있었던 비바체 부분을 지나 마디 37-41에서는 장3도 병진행과 반음계적 진행이 나타나며 조성감을 다시 벗어나게 된다. 마디 42-43에서 마디 31-32의 선율이 모방되어 나타나고 이 선율을 점점 느리게 처리하며 루바토와 렌토 부분으로 연결한다. 10마디 구성의 루바토와 거의 렌토같이 느려지는 부분인 마디 44-53은 제1악장의 음형들(음형 a, b 그리고 c)로 이루어져 있어 제1악장과 제2악장의 유기적 관계를 한 번 더 확인할 수 있다. 마디 44, 46 그리고 50에서는 음형 a의 리듬형이 사용되었고, 마디 47-48에서는 음형 c의 상행했다 하행하는 선율적 진행이 모방되었다. 그리고 마디 44-47 루바토 부분의 피아노 파트에서는 마디 31-36에서 볼 수 있었던 헤미올라적인 반주 형태의 단음과 화음 구성 패턴이 재등장한다. 단

음에서 화음으로 진행하던 패턴은 이 부분에서 화음이 먼저 나오고 그 다음 단음이 등장하는 형태로 바뀌었다.

37 **Meno mosso poco**
pp subito *p* *mf* *f*
Meno mosso poco
pp subito, leggiero 장3도 병진행 *p* *p* *mf* *f*
반음계적 진행

42 **Cédez - - // Rubato** 음형 a 음형 a
dim. *p* *più p*
마디 31-32 모방 *sfz* *dim.* *p* *più p*
Cédez - - // Rubato 마디 31-36 헤미올라 반주패턴 전이

47 음형 c **Presque lent** Flautendo *pp* *pizz.* Flautendo arco *pp* *pizz.*
Presque lent 음형 a *p dolce* *pp* *p* *pp*

악보 40) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 37-51

B부분의 피아노 파트는 비바체 부분의 스타카토, 조금 덜 빠른 부분의 긴 슬러, 루바토 부분의 스타카토 그리고 거의 렌토같은 부분은 다시 긴 슬러

로 반주 기법이 대조된다. 이에 따라 가볍고 경쾌한 스타카토 반주형과 부드럽고 길게 이어지는 반주형이 수비토(subito)로 바뀌며 색채와 분위기를 전환해 주어야한다.

앞서 거론한 것처럼 A' 부분은 A부분이 재현되는 a" 부분 5마디와 제3악장으로 연결하기 위한 d부분 6마디로 구성되어 있다. 마디 53-54는 a부분의 3-4마디가 그대로 재현되었지만, 이하 세 마디를 a부분과 비교해서 설명하자면, 마디 56에서는 마디 5의 첼로 선율이 아르페지오 없이 단음으로 시작해 마지막 박에서 한 옥타브 낮게 진행한다. 그리고 마디 57은 마디 5 선율을 처음부터 한 옥타브 낮게 시작해서 마지막 박에서 두 옥타브 아래로 제시한다. 마디 58에서는 피아노 파트와 첼로 파트가 반진행 형태를 보였던 마디 7과 달리 같은 방향으로 진행하고 있으며 음형 z가 연속적으로 반복한다(악보 34와 40, 비교). 이와 같이 악장의 시작 부분을 연상시키는 음악적 내용을 분석적으로 인지하고 연주할 때 악장에 담긴 순환적 구조를 표현할 수 있을 것이다. d부분은 피아노 왼손에서 A 페달포인트가 나타난다. 이는 아타카로 연결되어 있는 제3악장이 D를 으뜸음으로 하는 조성이거나 D를 조적 중심음으로 가질 것을 암시한다. 이 페달포인트 위에 오른손이 스타카토로 제시된 8분음표를 8도 병진행한다. 이 스타카토 8분음표는 이 악장의 시작부분인 마디 1-2 피아노 파트에 등장했던 음형 y가 반복적으로 나오는 것으로 볼 수 있다.

악보 41) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 52-64

피아노 왼손 베이스의 A 페달포인트는 4박자의 음표 두 개를 붙임줄로 연결해 8박자씩 총 세 번 반복한다. 이 8박자동안 중간에 쉼표도 제시되어 있지 않기 때문에 음이 끊기지 않고 지속될 수 있도록 A음을 시작할 때 테누토로 충분히 눌러주어야 한다. 이와 반대로 왼손의 내성부와 오른손의 8도 병진행 스타카토는 페달포인트의 울림있는 소리와는 반대로 간결하고 공허한 느낌으로 대조시켜 연주하도록 한다.

(3) 제3악장 분석

제3악장은 ‘피날레(Finale)’ 라는 부제가 붙어있고 생기있는(Animé) 빠르기로 명시되어 있다. 총 123마디 구성으로 세 개의 악장 중에 길이가 가장 긴 제3악장은 변형된 론도형식으로 분석된다.

구성		마디	조성
A	a	1-14	d단조
	a'	15-22	D장조+E도리아
B		23-36	f#단조
A'		37-44	C장조
C	c	45-56	온음음계, 반음계
	c'	57-68	D ^b 장조
	연결구	69-84	A장조
A		85-103	d단조, E도리아, F도리아
C'		104-114	D음 중심
코다		115-123	d단조

표 4) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장 구성

론도형식은 주제 부분인 리프레인(refrain)과 삽입구인 쿠플레(couplet)로 이루어져 있으며, 리프레인에 해당하는 A부분 사이에 쿠플레 B와 C가 들어간 A-B-A-C-A-B-A 형태가 표준적이다. 이 때 A부분은 모두 같은 조성으로 되어있고 B와 C는 관계조로 구성된다. 그러나 이 곡의 제3악장은 A-B-A-C-A로 끝나는 작은 론도에 C' 와 코다가 붙은 변형된 형태이다. 그리고 이 악장도 음악적 내용을 볼 때 장·단조체계로 조성을 확립하기 어렵기 때문에 표준적인 론도 형식의 조성관계와 연결하기 어렵다. 이 악장은 주제 부분을 기준으로 일곱 부분으로 구분되며 그 세부적인 내용을 아래에서 확인한다.

A부분은 조성적 변화에 따라 크게 a와 앞의 내용이 변화를 수반하며 반복되는 a' 두 부분으로 나눌 수 있다. a부분은 첼로의 시작선율이 피치카토에서 레가토로 바뀌고 높은 음역으로 변화하여 음색적 변화가 나타나는 것을 기준으로 다시 마디 1-7과 마디 7의 세 번째 박부터 마디 14로 구분지을 수 있다. a부분의 조성은 조표와 시작 부분을 통해 d단조임을 알 수 있다(악보 42, 참조). 피아노 파트의 마디 1에서는 d단조의 으뜸화음이 등장하고 마디 3에서는 d단조의 딸림화음이 나타난다. 이 때의 첼로 파트는 D음으로 시작해 마디 3까지 한 음씩 하행하는데, 이 순차적 하행의 모습은 피아노의 왼손 베이스에서도 유니즌으로 나타나며 d단조 으뜸화음에서 딸림화음으로 연결된다. 즉, 마디 1-2는 d단조의 으뜸화음으로 시작하여 조성적인 내용을 확립하고 마디 3에서 긴장 상태의 딸림화음으로 첼로가 주제를 시작하게 하는 리프레인의 도입부적인 역할로 분석할 수 있다. 이 마디 1-2 피아노 왼손의 내성부에는 스타카토로 연주하는 8분음표들을 볼 수 있는데, 이는 제2악장 시작 부분의 음형 y가 연속적으로 반복되어 나오는 것으로 볼 수 있다. 그리고 이 음형은 리프레인 A의 반주 음형이 되어 제3악장 전체에 반복적으로 등장한다. 이를 통해 제2악장과 제3악장도 유기적인 관계를 취하고 있다고 할 수 있다. 시작 부분의 피아노 파트의 양손 반주 형태는 지속적으로 변화하며 오래 유지되는 것을 볼 수 있는데 이를 음형 m으로 규정한다. 그리고 첼로 파트의 마디 3에는 4도 하행 후 원음으로 돌아오는 붓점 형태의 음형 n을 볼 수 있다. 이 음형 n은 d단조를 뒷받침해주는 딸림음인 A 지속음과 불임줄로 연결되며 당김음적인 성격을 띤다.

Finale

Animé (92 = ♩) Léger et nerveux

음형 n

arfo

dm: i

dm: V

제2악장

음형 y

음형 m

d단조

첼로와 피아노 베이스 유니즌

악보 42) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-4

마디 5 첼로 파트에서 한 번 더 붓점 음형이 등장하며 A음을 지속을 반복하다 마디 6-7에서 딸림화음의 분산형태로 이어진다. a부분의 후반부를 시작하는 마디 7 세 번째 박부터 피아노 파트는 시작 부분을 반복하는데 첼로 선율은 스타카토에서 긴 슬러로 선율적으로 변화하며 상행해 시작부분과 다르게 두 악기는 서로 반진행 형태를 띠게 된다.

스타카토에서 선율적으로 변화

p *expressif*
et soutenu

dm: i

악보 43) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 5-8

마디 10과 12 첼로 파트에서는 붓점 음형이 한 음 아래에서 원음으로 가는 보조음형의 형태로 등장한다. 그리고 마디 14 피아노 파트의 d단조 딸림7화음이 마디 15 a' 부분의 D장조로의 전환을 연결시켜준다. 그리고 이 D장조의 등장은 d단조인 a부분의 종지가 피카르디 3도로 끝나는 것으로 확인된

다. 마디 15에서 피아노 파트는 D장조 으뜸화음을 명확하게 보여주었지만, 첼로 선율은 E도리아(E-F#-G-A-B-C#-D) 선법으로 진행된다. 첼로 파트의 선법과 피아노 파트의 조성적 모습이 혼용되어 드뷔시 음악어법에서의 실험성을 볼 수 있다. 마디 15-18에서 첼로가 a부분과는 다른 선율을 연주하지만, 피아노 파트는 a부분의 음형 m을 지속한다. a' 부분을 시작한 첼로 선율은 마디 19부터 피아노의 양손에서 모방되고 음형 m의 왼손을 첼로가 받아준다. A부분을 연주할 때 피아노 왼손이 스타카토로 제시되어 있고 오른손은 셋잇단음표 음형으로 빠르게 진행하기 때문에 페달 사용은 거의 하지 않는다. 그러나 a' 부분에서는 피아노의 왼손에서 스타카토가 사라지고 한 박자 단위로 슬러로 연결되어 있기 때문에 이 부분에서는 페달을 사용해 시작부분과 반주 기법의 차이를 줄 필요가 있다.

The image displays a musical score for Debussy's Sonata for Cello and Piano, measures 9-20. The score is in E-flat major and 3/4 time. It shows the piano and cello parts with various dynamics and articulations. Annotations include 'marque 보조음형 형태로 전이' at measure 15, 'Molto rit. // au Mouvt E도리아(E-F#-G-A-B-C#-D)' at measure 13, and 'pizz. p 첼로 선율 모방' at measure 19. Chord symbols 'dm: V7' and 'D: I' are present at the bottom of the score.

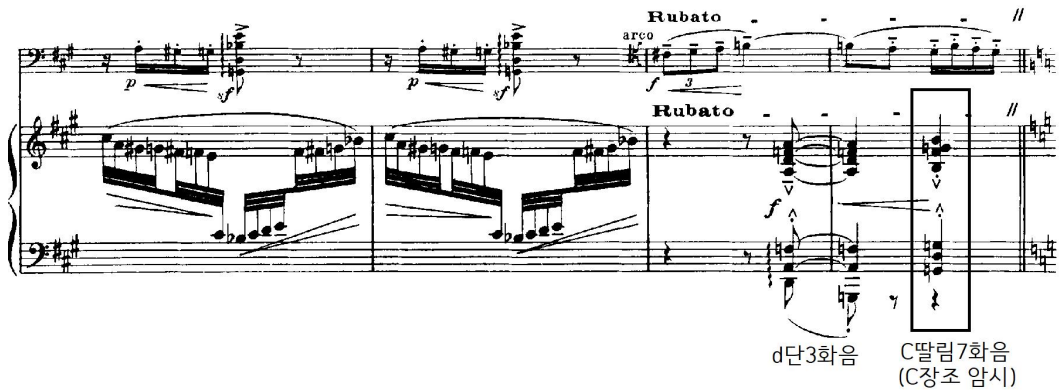
악보 44) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 9-20

첫 번째 쿠플레에 해당하는 B부분은 첼로선율의 반복과 피아노 반주의 변화를 기준으로 마디 23-28과 마디 29-36으로 나눌 수 있다. B부분은 조표와 시작부분을 f#단조로 볼 수 있다. 마디 23에서 f#단조의 딸림화음이 분산되어 나타나며 조성적 내용이 확립되지만, 반음계적인 움직임과 F리디아(F-G-A-B-C-D-E)선법의 진행으로 조성감이 모호해진다. 그러나 마디 29의 F#장3화음으로 피카르디 3도 종지를 통해 이 부분을 다시 f#단조와 연결지을 수 있게 한다. 마디 29-30의 피카르디 3도와 반음계적인 진행이 함께 나타나는 모습은 마디 31-32에서 반복되며 다음 조성을 준비하는 경과적인 모습을 보인다.

The image shows a musical score for measures 21-32. It consists of three systems of music. The first system (measures 21-28) shows a cello line and piano accompaniment. The piano part has markings for 'p' and '반음계'. The second system (measures 29-30) features a 'F리디아(F-G-A-B-C-D-E)' progression in the piano part and 'F#장3화음' in the cello part. The third system (measures 31-32) repeats the '반음계' and 'F#장3화음' motifs. Performance instructions include 'Rubato', 'dolce sostenuto', 'Poco stretto', and 'Poco a poco stretto'.

악보 45) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 21-32

쿠플레 B의 끝부분인 마디 36에는 C장조의 딸림7화음이 등장하며 리플레인 A가 C음 중심 또는 C음을 으뜸음으로 하는 조로 전개할 것을 예견한다.



악보 46) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 23-36

B부분의 피아노 반주는 첼로 파트의 f#단조를 모호하게 하는 반음계와 F리디아를 통해 진행한다. 마디 23와 25 첼로 파트에서 f#단조의 딸림화음이 등장할 때와 마디 29와 31의 F#장3화음이 등장할 때는 피아노가 첼로의 분산화음을 들으며 호흡을 맞춰야하지만, 나머지 마디의 반음계와 F리디아 진행에서는 주도적으로 음악을 끌고가며 조성감을 벗어나는 모습을 보여주어야 한다.

A' 부분은 8마디로 주제를 처음 제시한 a부분 보다 훨씬 축소된 모습이다. 마디 39-44의 첼로 선율은 a부분의 마디 3-14를 모방한 것인데, a부분에서 4분음표 길이의 음형 n을 세 마디로 길게 확장시켰던 부분을 생략한 것이다. 마디 36에서 예견했듯이 마디 37은 C장조로 등장하고 C장조의 으뜸화음과 딸림화음이 나타난다. 그리고 마디 1-2에서는 첼로와 피아노 왼손의 유니즌이 나타났지만 마디 37-38에서는 피아노 오른손의 외성과 왼손의 내성에서 유니즌 진행을 보인다.

37 1^{er} Mouvt sur le chevalet a부분 지속음 축소되어 모방
 p dim. molto pp
 1^{er} Mouvt
 f p subito e dim. molto pp
 C장조 으뜸화음 C장조 딸림화음

41 // 지속음 축소 Cédez //
 p expressif cre - scen - do Cédez //
 p p - scen - do Cédez //
 첼로와 피아노 반진행

악보 47) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 37-44

C부분은 빠르기에 따라 불같이 열정적으로(Con fuoco ed appassionato)라는 지시어가 있는 마디 45-56을 c부분, 느리고 루바토로 연주하는 마디 57-68을 c' 그리고 리플레인으로 이어주는 마디 69-84를 연결구로 구분한다. c부분은 온음음계에서 반음계로 음악적 내용이 전환되었다가 다시 온음음계로 돌아오는 것을 근거로 4마디 단위로 나눌 수 있다. c부분은 온음음계와 반음계의 사용에 왼손 8도 병진행이 더해져 조성을 파악하기 어렵다.

c부분 피아노 반주는 A부분 음형 m가 변화한 모습이다. A부분과는 대조적으로 긴 슬러를 통해 진행하므로 페달사용을 필요로 한다. 이와 동시에 온음음계와 반음계를 효과적으로 들려주기 위해서는 반 박자 기준의 화성들이 겹쳐지지 않도록 하프 페달을 사용하고 왼손의 정박에 맞춰 정확하게 페달을 바꿔준다.

8 Con fuoco ed appassionato

p sostenuto

Con fuoco ed appassionato 온음음계(B \flat -C-D-E-G \flat -A \flat)

p *più p* *p*

8도 병진행

49 Sempre

p *molto* 반음계적 진행 *molto*

Sempre

p *p* *p* *p*

악보 48) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 45-49

렌토로 빠르기가 전환되는 c' 부분은 6마디에 걸쳐 첼로가 선율을 주도하는 마디 57-62와 이 후 피아노가 첼로 선율을 모방해 주도하는 마디 63-68로 세분화된다. 마디 57-59의 첼로 파트는 마디 49-52의 선율을 모방한 것으로 이 선율은 다시 마디 63-65의 피아노 파트에서 한 번 더 등장한다. 이 부분은 조표와 피아노 왼손에서의 오스티나토 베이스를 통해 D \flat 장조와 연관 지을 수 있다. 그러나 마디 57부터 6마디에 걸친 장3화음 병진행과 마디 63-64의 E장3화음의 등장으로 D \flat 장조와 연결할 수 없는 조성적 모호함이 형성된다.

57 **9** Lento. Molto rubato con morbidezza 마디 49-52 첼로 선율 모방

pp dolcissimo ma sostenuto

Lento. Molto rubato

장3화음 병진행

pp molto dolce, lusingando

D^b장조 딸림화음 오스티나토

62 마디 57-59 첼로 선율 모방

pp delicatissimo dolce vibrato pp piu pp

pp pp piu pp

E장3화음

악보 49) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 57-66

쿠플레 C를 마감하고 리프레인 A로 연결하는 마디 69부터의 연결구 시작은 겹세로줄과 조표의 변화로 명확하게 확인된다. 연결구는 조표와 시작 화음인 A장조 딸림7화음을 통해 A장조로 추측할 수 있다.

1^{er} Mouvt sur la touche

estinto

estinto

pp

pp

A장조 딸림7화음

악보 50) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 67-71

그러나 A장조 딸림7화음의 해결없이 마디 73부터 피아노 왼손에서 등장하는 5도와 장3도 병진행, 마디 79-80에서의 C#도리아(C#-D#-E-F#-G#-A#-B)선법 사용 그리고 마디 81-82의 온음음계 사용(B^b-C-D-E-G^b-A^b)으로 조성적 성격이 뚜렷하게 나타나지는 않는다. 이 부분에서 볼 수 있는 16분음표 셋잇단음표 중심의 진행은 첼로, 피아노 그리고 첼로로 교차되어 나타난다.

5도 병진행 첼로와 피아노의 교차진행

장3도 병진행 C#도리아(C#-D#-E-F#-G#-A#-B)

온음음계(B^b-C-D-E-G^b-A^b)

악보 51) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 72-84

C부분은 제3악장에서 빠르기의 변화가 가장 많이 일어나는 부분이다. 빠르기의 변화와 동시에 열정적(appassionato)이거나 유연한(con morbidezza) 음색으로의 전환이 수비토로 이루어지며 음악적 분위기를 바꿔주어야 한다. 그리고 첼로 선율을 그대로 피아노에서 모방하여 교차되는 부분들에서는 첼로의 음색이나 음가 등 표현 방법에 귀 기울여 그대로 재현하도록 한다.

d단조로 돌아온 리플레인 A부분은 제3악장의 시작부분인 a부분이 재현되는 마디 85-95와 a' 부분이 재현되는 마디 96-103으로 나눌 수 있다. 14마디 길이의 a부분에 비해 마디 85-99는 11마디로 축소되었으며 A' 부분과 마찬가지로 음형 n을 세 마디로 길게 확장시켰던 부분의 생략이 이루어졌다. 마디 96-103에서는 E도리아 선법으로 a' 부분의 선율을 그대로 재현했고, 이 선율은 피아노 파트에서 F도리아(F-G-A^b-B^b-C-D-E^b) 선법을 사용해 재등장한다.

Molto rit. . . . // au Mouvt E도리아(E-F[#]-G-A-B-C[#]-D)

↑ 지속음 박자 축소

Molto rit. . . . // au Mouvt

F도리아(F-G-A^b-B^b-C-D-E^b)

악보 52) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 94-101

C'의 시작부분인 마디 104-105에서는 마디 51-52의 첼로 선율이 장2도 위에서 등장한다(악보 44와 48, 비교).

악보 53) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 102-105

11마디 구성의 C' 부분은 크게 4마디, 4마디 그리고 3마디로 나눌 수 있으며 4마디로 나누어진 부분은 두 마디 단위로 반복되며 진행된다. C' 부분은 시작과 끝 부분에서 d단3화음이 등장하므로 d단조로 볼 수 있다. 그러나 끝 부분은 d단조의 으뜸화음이 9화음 형태를 취하고 있으며, 마디 108-109 두 마디에서는 F에올리아(F-G-A^b-B^b-C-D^b-E^b)선법이 사용되고 이를 다시 반복할 때 D에올리아(D-E-F-G-A-B^b-C)선법이 쓰인다. d단3화음과 D에올리아 선법의 진행은 제1악장의 시작부분을 연상시키며 이러한 진행을 통해 C' 부분이 d단조보다는 D음을 조적 중심으로 하고 있다고 분석가능하다. C' 부분의 마디 112-113에는 피아노의 9화음 코드와 첼로의 피치카토와 슬러로 이어져있기 때문에 페달을 충분히 사용하여 두 악기를 연결시켜야한다. 그리고 마디 114에서는 앞의 두 마디와 대조적으로 피아노도 세코(secco)로 제시되어 있으므로 페달 없이 건조하고 짧게 음을 처리한다.

F에올리아(F-G-A^b-B^b-C-D^b-E^b)

D에올리아(D-E-F-G-A-B^b-C)

악보 54) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 106-114

코다는 첼로의 독주로 시작하는데 이 선율은 제1악장 마디 31-32의 리듬과 선율적 모티브를 사용해 진행된다. 이를 통해 제1악장과 제3악장이 유기적으로 연결되어 있음을 알 수 있다. 마지막 종지는 d단3화음에서 D음으로 명확하게 종지한다.

Ⅲ. 결론

본 논문에서는 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석을 통하여 연주 해석에 대해 제안하였다. 이 곡을 분석하기 전 드뷔시의 창작세계에 대한 연구가 선행되었다. 드뷔시가 바그너의 음악을 모방하고 그로부터 탈피하려던 시도를 보인 초기(1880년대), 오리엔탈리즘과 러시아 민족주의 음악의 경험을 바탕으로 드뷔시만의 인상주의 어법으로 창작했던 중기(1890-1900년대) 그리고 기존의 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 창작한 후기(1910년대)로 창작시기를 나누어 그의 음악관의 변화를 확인하였다. 그리고 음악관 변화에 따른 드뷔시의 사고를 드뷔시가 기고한 글과 인터뷰를 포함한 내용이 담긴 문헌 연구를 통해 알 수 있었다.

드뷔시는 실내악 창작에 있어 항상 중요한 위치에 있던 현악기보다는 목관악기를 선호했다. 그는 실내악 편성에서 목관악기를 중심에 두었을 뿐만 아니라 금관악기 또한 실내악 음악에 포함시키며 새로운 음색을 찾고자했다. 드뷔시의 초기와 중기의 실내악 작품들은 고전에서 완성되어진 다악장 구성의 형식을 떠올리게 하는 피아노3중주 또는 현악4중주라는 제목을 가지고 있었고, 후기에 들어서부터 랩소디나 소품처럼 형식적인 내용이 떠오르지 않는 소곡 제목들을 사용했다. 이러한 제목에서 오는 형식적 측면의 변화는 드뷔시 마지막 작품인 소나타들이 전통적인 소나타형식을 따른 ‘소나타’가 아닌 라모와 쿠프랭으로 대표되는 명료하고 간결한 구성의 프랑스 클라브생 소품음악을 모델로 했다는 해석이 가능하도록 했다.

본 논문의 연구대상이었던 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》도 프랑스의 클라브생 소품음악에 입각하여 창작된 작품이었다. 이 곡은 느리고-빠르고-빠른 악장 배열과 악장 간 조성관계가 조적 중심음을 가지고 있다는 것으로 전통적인 소나타와 부합하지 않았다. 그럼에도 불구하고 이 곡

에는 소나타형식으로 분석되어질 수 있는 내용 또한 포함하고 있다.

소나타악장형식의 제1악장은 제1주제와 제2주제가 D음 중심으로 전개된다. 재현부의 제1주제는 C음을 중심으로 진행하고, 제2주제 재현부는 그대로 d음 중심의 모습을 보인다. 재현부의 제1주제가 제시부의 D음 중심의 진행이 아닌 C음 중심으로 음악이 진행되는 모습은 전통적인 소나타악장형식의 조성관계와 부합하지 않지만, 재현부의 제2주제가 제시부와 같은 D음 중심으로 옮겨진 모습을 통해서 전통적인 소나타악장형식을 드뷔시만의 방식으로 변화하여 수용한 모습으로 보인다.

제2악장은 A-B-A'의 3부 형식으로 구성되어 있으며 이 3부 형식에서도 전통적인 형식과 차이를 보인다. A'은 A부분과 동일하지 않은 모습이며 제3악장과 아타카로 연결하기 위해 제3악장을 암시하는 페달포인트를 등장시켜 변화를 주었다.

론도형식으로 분석할 수 있는 제3악장 또한 표준적인 론도 형식의 조성관계에서도 벗어나 있음을 확인했다. 리플레인 A가 처음 제시된 d단조로 동일하게 나타나지 않으며 삼입구인 B와 C부분은 관계조에서 벗어나있는 모습이 이를 뒷받침하였다.

소나타형식과 연결된 각 악장의 분석 결과뿐 아니라, 이 곡을 분석한 최종적인 결론은 전 악장이 유기적으로 연결되어 있다는 것이다. 제1악장의 제1주제를 이루는 음형 a, b 그리고 c가 전 악장에 걸쳐 등장하였으며, 제2악장의 음형이 제3악장에 쓰이고, 제3악장에서 제1악장의 선율적 모티브가 다시 쓰이는 순환기법이 확인되었다. 따라서 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 모든 악장이 순환적 구조를 가지고 있다는 것을 근거로 짧은 길이의 제1악장이 아타카로 연결되는 제2악장과 제3악장의 서주 역할을 하는 단악장 소나타의 모습으로 결론지을 수 있다. 그리고 분석 연구 결과를 토대로 음형들을 강조하기 위한 연주 또는 음계 및 선법 사용과 화성에 알맞은 페달 사용 등을 제안할 수 있었다.

참 고 문 헌

1. 국내 서적 및 번역서

권유희. “클로드 드뷔시.” 『20세기 작곡가 연구 I』. 이석원·오희숙 책임편집: 64-107. 서울: 음악세계, 2000.

신인선. 『드뷔시 바다』. 파주: 음악세계, 2013.

허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선 공저. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2009.

Debussy, Claude. *Monsieur Croche, antidilettante*. Paris: Dorbon-aïne, 1921.
이세진 번역. 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』.
서울: 포노, 2017.

Gillespie, John. 『피아노 음악』(*Five Centuries of Keyboard Music: An Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*) . 김경임 역.
대구: 계명대학교 출판부, 2007.

2. 외국 문헌

Nichols, Roger. “*Debussy, (Achille-)Claude.*” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by Stanley Sadie, vol. 5, 292-314, London: Macmillan, 1980.

3. 학술 논문

- 김미숙. “클로드 드뷔시의 ‘기쁨의 섬’ 을 중심으로 한 인상주의적 특징.” 『한국교통대학교 논문집』 52 (2017): 417-426.
- 김종미. “20세기 음악의 선구자, 드뷔시와 인상주의: 드뷔시 프렐류드 1집에 나타난 인상주의적 기법을 중심으로.” 『칼빈논단』 (2004): 555-585.
- 박경숙. “동명의 《목신의 오후》에 내재된 표현 기법 - 말라르메, 드뷔시, 니진스키 작품을 중심으로 -.” 『한국무용교육학회지』 28 (2017): 81-101.
- 신인선. “ ‘음색’ , 음악적 매개변수로의 자리매김 과정에 대한 연구.” 『음악이론포럼』 23 (2016): 39-68.
- 전혜수. “드뷔시 피아노 작품의 특성과 연주 분석-Preludes I, II를 중심으로-.” 『음악이론연구』 1 (1992): 23-84.
- 채준자. “관화 (Estampes) 의 분석을 통해서 본 드뷔시의 음악적 배경과 특징에 대한 연구.” 『음악연구』 24 (2001): 143-234.
- 홍선경. “C. Debussy의 Sonata No. 1 for Cello and Piano에 대한 분석연구.” 『이화음악논집』 9 (1983): 32-75.

4. 학위 논문

- 김민아. “드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석연구 -소나타형식 수용과 변화의 관점에서-.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2020.
- 서은영. “C. Debussy의 「Sonate pour violoncelle et piano」의 분석적 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 2008.
- 전주라. “드뷔시 첼로 소나타에 관한 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2020.
- 조은샘. “드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》에 나타난 후기 음악어법

연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.

5. 인터넷 자료

Lesure, François and Howat, Roy. “Debussy, (Achille-)Claude.” Grove Music Online.

[http://www.oxfordmusiconline.com.ssl.access.ewha.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rsk](http://www.oxfordmusiconline.com.ssl.access.ewha.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rskey=bT23MF)
[ey=bT23MF](http://www.oxfordmusiconline.com.ssl.access.ewha.ac.kr/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rsk). 2021년 3월 25일 접속.

[https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_ID](https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=200325001625205)
[X=200325001625205](https://www.doopedia.co.kr/doopedia/master/master.do?_method=view&MAS_IDX=200325001625205). 2021년 4월 23일 접속.

6. 악보

Debussy, Claude. *Prélude à L'Après-midi d'un Faune*. First edition. Paris: E. Fromont, 1895.

Debussy, Claude. *Estampes*. First edition. Paris: Durand & Fils, 1903.

Debussy, Claude. *L'Isle Joyeuse*. First edition. Paris: Durand & Fils, 1904.

Debussy, Claude. *Jeux*. First edition. Paris: Durand & Cie., 1913.

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

Debussy, Claude. *Sonate pour Flûte, Alto et Harpe*. First edition. Paris: Durand & Cie., 1915.

Debussy, Claude. *Sonate pour Violon et Piano*. First edition. Paris: Durand & Cie., 1917.

ABSTRACT

An analytical study on Debussy' s

《*Sonata for Cello and Piano*》

- Analysis of Each movement for Interpretation of the
Performance -

AMI NA

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This study is a research of 《*Sonata for Cello and Piano*》 composed by Claude Achille Debussy(1862-1918).

Debussy received a traditional music education and began his creative activities in a way that applied it. He expanded his musical views and created works of his own unique style, experiencing cultures and diverse music from different countries. His own style of music was not only able to connect with Impressionism, but also the pursuit of French naturalness.

His later work, “Sonata for Cello and Piano,” is his first work with the title “Sonata” . First, I examined whether there are chamber music works

that can be connected to the sonata form in the early and mid-term works. And I studied whether the Sonata works made in the later period had a direct relationship with the traditional form. In other words, it was confirmed how the traditional sonata form was completed with Debussy's own music. And while studying the Sonata for Cello and Piano, made at the end of his life, I looked into the changes in his creation. From 1880, when Debussy entered the department of composition, I analyzed him by dividing into early (1880s), middle (1890-1900s) and late (1910s).

Through the analysis of each movement of Debussy's *«Sonata for Cello and Piano»*, it has been confirmed that this work has been transformed by embedding Debussy's own unique technique in the form connected to the title 'Sonata' .