



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 교수 지도
석사학위 청구논문

드뷔시
《첼로와 피아노를 위한 소나타》에
나타난 후기음악어법 연구

2017

성신여자대학교 대학원
반주학과
조 은 샘

드뷔시
《첼로와 피아노를 위한 소나타》에
나타난 후기 음악어법 연구

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

조 은 샘

인 준 서

조은샘의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장 이 혜 진 (서명 또는 인)

심 사 위 원 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

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

드뷔시는 서양음악의 전통을 습득하였으나 상징주의 문학과 인상주의 미술의 영향으로 자신만의 인상주의 음악어법을 창조하였으며, 이러한 자신만의 독자적인 음악어법을 오페라에서부터 가곡, 독주곡, 실내악 그리고 관현악곡 등 여러 분야에 걸쳐 적용·발전시켰다. 그러나 1915년에 작곡된 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 ‘소나타’라는 형식의 이름을 작품의 제목으로 부여한 것으로 그의 초기나 중기 작품에서는 찾아볼 수 없는 예이다. 그러므로 본 논문에서는 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 ‘형식’에 대하여 새로운 의미가 부여된 드뷔시의 후기작품으로 규정하고, 형식에 관한 드뷔시의 음악관 변화, 즉 어떻게 전통적인 형식을 자신만의 음악어법으로 수용하고 발전시켰는지를 연구하였다. 이러한 장르명을 가진 작품을 연구하기 위하여 드뷔시의 창작 시기를 초기(1880-1889), 중기(1889-1903) 그리고 후기(1910년대)로 구분하고, 드뷔시가 직접 쓴 글을 통하여 각 시기마다 작품 속에 담겨있는 드뷔시의 음악어법과 음악관의 변화를 확인하였다.

드뷔시는 그의 후기 작품에서 외형적으로는 전통의 형식을 수용하면서도 그 음악적 내용은 초기와 중기를 거쳐 구축한 인상주의 음악어법을 담아낸 자신만의 독창적인 형식을 만들어냈음을 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석을 통해 확인할 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 드뷔시의 음악관의 변화와 창작	3
1) 초기(1880년대)	4
2) 중기(1889-1903)	6
3) 후기(1910년대)	13
2. 작품분석	18
1) 작곡배경	18
2) 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 전체구성	19
3) 악장별 분석	22
(1) 제1악장 분석	22
(2) 제2악장 분석	34
(3) 제3악장 분석	46
III. 결론	65

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

표 1) 드뷔시, 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 1-30까지의 음악구성	13
표 2) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 전곡 구성	19
표 3) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장 구성	23
표 4) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장 구성	34
표 5) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장 구성	47
표 6) 론도형식 조성관계	47

악보 목차

악보 1) 드뷔시, 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 1-4	8
악보 2) 드뷔시, 《관화》, 제1곡 ‘답’, 마디 1-3	9
악보 3) 드뷔시, 《관화》, 제1곡 ‘답’, 마디 7-9	10
악보 4) 드뷔시, 《현악 4중주》, 제1악장, 마디 1-4	11
악보 5) 드뷔시, 《전주곡집 I》, 제2곡 ‘뭉’, 마디 1-4	14
악보 6) 드뷔시, 《전주곡집 I》, 제2곡 ‘뭉’, 마디 41-42	14
악보 7) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 1-7 ..	16
악보 8) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 246-255	17
악보 9) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 47-51	20
악보 10) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 119-123..	21
악보 11) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 61-64	21
악보 12) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 1-7	25
악보 13) 드뷔시, 《피에로》, 마디 1-4	26
악보 14) 라모, 《폴립니아의 축제》, 서곡, 마디 1-6	26
악보 15) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 112-125	27
악보 16) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 8-11	28
악보 17) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 12-15	29
악보 18) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 16-23	30
악보 19-a) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 24-33	31
악보 19-b) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 115-118 ..	32
악보 20) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 37-38	33
악보 21) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 43-51	33
악보 22) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 30-34	35
악보 23) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 52-55	36
악보 24) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 59-64	36
악보 25-a) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 1-4	38

악보 25-b) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 1-2에 사용된 선법과 화성단음계	39
악보 26) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 5-12	40
악보 27) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 13-21	40
악보 28) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 22-25	41
악보 29-a) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 26-30 ·	42
악보 29-b) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 28-29 3화음의 사용	43
악보 30) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 31-36	43
악보 31) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 37-46	44
악보 32) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 42-54	45
악보 33) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 52-64	46
악보 34) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-4	48
악보 35) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 21-24	49
악보 36) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 45-52	49
악보 37) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 115-123 ·	50
악보 38) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 37-41	51
악보 39) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 57-66	52
악보 40) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 102-114 ·	53
악보 41) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-4	54
악보 42) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 5-16	55
악보 43) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 15-22	56
악보 44) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 21-28	57
악보 45) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 29-36	58
악보 46) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 37-44	59
악보 47) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 45-56	60
악보 48) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 57-68	61
악보 49) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 67-84	62
악보 50) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 96-103 ·	63
악보 51) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 119-123 ·	64

I. 서론

클로드 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour violoncelle et piano*, 1915)는 그가 말년에 작곡한 3개의 실내악 소나타 중 첫 번째 곡이다.

드뷔시의 관현악곡 《목신의 오후에의 전주곡》(*Prélude à l'après midi d'un faune*, 1894)을 비롯하여 그가 유일하게 완성한 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(*Péllas et Melisande*, 1893-1902) 그리고 교향시 《바다》(*La mer*, 1903-1905) 등의 작품들을 통해 우리는 그를 19~20세기 프랑스 인상주의 음악의 선구자로 총칭한다. 그러나 이 작품들은 1889-1903년에 작곡된 중기의 작품들로, 드뷔시라는 작곡가가 1910년대 이후에 작곡한 작품들, 특히 본 연구의 분석 대상인 《첼로와 피아노를 위한 소나타》의 분석이 인상주의 음악으로만 해석될 수 있는지를 확인하고 분석의 결과를 연주에 적용하는 것을 목적으로 한다.

특히 ‘소나타’라는 형식의 이름을 작품의 제목으로 부여한 것은 드뷔시의 초기나 중기 작품에서는 찾아볼 수 없는 예로, 이러한 장르명을 가진 작품을 연구함에 있어 드뷔시의 음악관 변화에 대한 연구가 선행되어야 할 것이다.

그러므로 본 논문에서는 작곡가의 창작시기를 구분함에 있어 기존의 문헌, 권유희, “클로드 드뷔시,”¹⁾을 기본으로 하지만, 각 시기마다 작품 속에 담겨있는 드뷔시의 음악어법과 음악관의 변화는 2017년 한국에서 번역, 출간된 『안티 딜레탕트 크로슈 씨: 프랑스 음악의 한 정신』²⁾에서 발췌한 인용문을 통해 재확인하고자 한다.

1) 권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 오희숙·이석원 책임편집 (서울: 음악세계, 2003), 64-107.

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

선행 연구 중 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 연구한 많은 석사 학위 논문들은 드뷔시가 후기에 수용한 ‘형식’이라는 외형적 틀 안에 내재되어 있는 음악적 내용들을 인상주의 음악어법으로 분석하고 있다³⁾. 그러나 이러한 연구들 중에서 이 작품의 분석에 임할 때, 드뷔시의 글을 인용하여 제시한 음악관의 변화를 담은 논문은 그리 많지 않다. 본 논문에서는 드뷔시가 쓴 글을 인용하고 이를 통한 음악관의 변화를 연구하였다.

이러한 이론적 선행연구를 통해 본 논문의 분석대상인 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 ‘형식’에 대하여 새로운 의미가 부여된 드뷔시의 후기 작품으로 규정한다. 이를 위하여 드뷔시의 음악관의 변화를 초기(1890년대), 중기(1889-1903) 그리고 후기(1910년대 이후)로 나누어⁴⁾ 형식에 관한 그의 음악관이 어떻게 변화하는지, 어떻게 전통적인 형식을 자신만의 음악 어법으로 수용하고 발전시켰는지를 확인하고자 한다. ‘형식’을 중심에 둔 후기 창작에서 드뷔시를 대변하는 인상주의 어법이 어떠한 역할을 하고 있고 어떻게 내재되어 있는지 확인하고, 이를 통해 연주의 해석에 도움을 받는 것을 목적으로 한다.

3) 백선희, “Claude Debussy의 sonata no.1 in d minor for cello and piano 분석연구,” (국민대학교 석사학위논문, 2006)., 송금선, “Claude Debussy 『첼로소나타(Cello sonata in d minor)』 반주 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2003)., 장희원, “C. A. Debussy의 Sonata pour violoncello et piano에 대한 분석 연구,” (이화여자대학교 석사학위논문)., 주지혜, “C. Debussy의 「Sonata for Violoncello and Piano in d minor」의 분석적 연구,” (경원대학교 석사학위논문, 2011).

4) 드뷔시 창작 시기 구분은 문헌에 따라 조금씩 차이를 보인다. 권유희는 “클로드 드뷔시”에서 초기-중기-후기를 1880년대, 1890년대-1900년대 그리고 1910년대 이후로 나누고 있다. 윌던의 *Debussy's late style*과 레슈르와 호와트의 “Debussy, (Achille-)Claude,”에서는 드뷔시의 후기 작곡시기를 1914년 이후로 보고 있다. 본 논문은 권유희가 쓴 “클로드 드뷔시”를 중심으로 하여 창작 시기 구분을 기준으로 한다.

권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 오희숙·이석원 책임편집 (서울:음악세계, 2003), 66.
Marianne Wheeldon, *Debussy's late style*. (Indiana University Press, 2009), 96.

II. 본론

1. 드뷔시 음악관의 변화와 창작

드뷔시는 프랑스 파리 근교의 생 제르망-앙-레(Saint Germain-en-Laye)에서 태어났다. 드뷔시는 음악가 가문의 후손은 아니었다. 그럼에도 불구하고 드뷔시가 서양음악사에 있어서 아주 중요한 작곡가로 거론될 수 있게 한 음악수업의 길은 아버지와 작곡가이자 지휘자였던 샤를 드 시브리(Charles de Sivry, 1848-1900)⁵⁾와의 만남에 기인한다. 드뷔시는 시브리의 어머니인 모테 부인(Antoinette Mauté, 1823-1883)⁶⁾에게서 1871년부터 피아노를 배우게 되었고, 이듬해 모테 부인의 권유로 드뷔시의 부모는 파리 국립음악원(Paris Conservatoire)에 그를 보냈다.

피아니스트의 꿈을 안고 음악원에 입학한 드뷔시는 피아노 연주에 있어 많은 인정을 받았으나, 1878년과 1879년에 치른 음악원 피아노 콩쿠르에서의 연이은 낙방으로 인해 피아니스트 길을 포기하였다. 그리고 그 다음 해인 1880년에 작곡과에 입학했다. 이 시기부터 작곡가의 길에 들어선 드뷔시의 창작은 음악관 변화와 함께 했다. 그의 생애와 창작활동을 음악관의 변화에 따라 초기, 중기 그리고 후기로 나눌 수 있다.

5) 드뷔시의 아버지 마누엘 드뷔시(Manuel Debussy)는 프랑스-프로이센 전쟁(Franco-Prussian War, 1870-1871)에서 패배한 후 프랑스 제2제국 정부의 무능함에 대한 반발로 프랑스 민중들이 일으킨 항쟁이었던 파리코뮌(Paris Communes, 1871)에 가담한 이유로 투옥되었다. 그는 감옥에서 만난 시브리와 친구가 되었는데, 시브리는 친구의 아들이 음악에 다소 재능이 있다는 말을 듣고 자기 어머니 모테 부인(Antoinette Mauté)에게 어린 드뷔시를 보냈다.

Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, 155.

François Lesure and Roy Howat, "Debussy, (Achille-)Claude," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. by S. Sadie, 2nd ed. (2001), 7: 96.

6) 폴 베를렌(Paul Verlaine, 1844-1896)의 장모이기도 한 그녀는 수준급의 피아니스트로서 쇼팽을 사사한 적도 있다고 주장한다.

1) 초기(1880년대)

음악원 작곡 선생님이었던 기로(Ernest Guiraud, 1837-1892)의 아카데미한 지도 아래에서 고전적인 음악어법을 습득한 드뷔시는 1883년에는 칸타타 《전투사》(*Le Gladiateur*)로 로마대상(Prix de Rome) 2등상을, 이듬해 역시 칸타타 형식의 《탕자》(*L'Enfant Prodigue*)를 가지고 1등상을 수상하였다. 전통적이고도 프랑스의 고전적인 음악의 가르침이 그대로 배어있는 보수적인 스타일의 칸타타 《탕자》에서 알 수 있듯이, 작곡을 본격적으로 배우기 시작한 이 시기는 고전적인 음악어법을 배우고 응용하는 학생으로서의 모습이 강하게 나타난다.⁷⁾

학습과 창작을 겸하던 이 시기에 그는 나테즈다 폰 메크(Nadezhda von Meck, 1831-1894)⁸⁾에게 고용되어 일하면서 두 차례 러시아를 여행했다. 그곳에서 만난 립스키-코르사코프(Nikolai Andereevich Rimskii-Korsakov, 1844-1908)를 비롯한 러시아 민족주의 음악가들의 새로운 작품들로부터 드뷔시는 자신 양식과 관현악법 구축에 영향을 받았다. 또한 이때 접한 러시아 민족주의 음악은 드뷔시 생애 중반 이후 창작에 커다란 자양분이 되었다.

파리 음악원 생활에서 드뷔시는 모든 음악적인 전통을 철저히 습득하고, 뒤랑(Emile Durand, 1830-1903), 바지유(Auguste Bazille, 1828-1891), 기로, 프랑크(César Franck, 1822-1890) 등 음악원 내외에서 여러 영향력 있는 음악인들을 만나고 그들로부터 영향을 받을 수 있었다.

로마 대상 수상으로 주어진 로마의 빌라 메디치 유학생생활은 드뷔시만의 음악적 성향을 형성하는데 중요한 역할을 했다. 이 시기에 작곡한 《교향적 송가》(*Zuleima, Symphonic Ode*, 1886)와 여성합창과 오케스트라를 위한 관현악 모음곡 《봄》(*Printemps*, 1887)에서는 파리 음악원에서 학습했던

7) 권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 66.

8) 러시아의 부유한 철도사업가의 미망인이자 영향력 있는 예술 후원자로서, 차이코프스키(Pyotr Ilyich Tchaikovsky, 1840-1893), 루빈슈타인(Nikolai Rubinshtein, 1835-1881), 드뷔시 등을 후원하였다.

전통을 뛰어넘는 드뷔시만의 음악적 성향이 드러나기 시작한다. 드뷔시는 유학 기간을 1년 남짓 남겨둔 채 파리로 돌아왔고 작곡가로서의 길을 본격적으로 걷게 된다.

‘인상주의 작곡가’로 드뷔시를 명명하는 독자적 음악어법 즉 그의 중기 창작 시대를 있게 한 음악어법의 구축은 초기에 모색되었다. 첫 번째 배경은 파리로 돌아온 후 상징주의자(Symbolists)들과의 만남으로 시작한다. 드뷔시는 시인 스테판 말라르메(Stéphane Mallarmé, 1842-1898)의 매주 화요일 밤마다 열린 살롱 모임에 출입하며 상징주의 시인들과 교류했다.⁹⁾

두 번째 배경은 드뷔시가 심취했고 또한 당시 프랑스 문화가 추구했던 독일음악, 즉 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)로부터 벗어나려는 시도에 근거한다. 이는 로마 유학 시기에 쓴 《봄》에서부터 그 시도를 찾아볼 수 있지만, 《봄》이 창작된 1887년을 기점으로 탈 바그너주의자라고 그를 지칭할 수는 없다. 왜냐하면 1888년과 1889년에는 바그너의 오페라를 듣기 위해 바이로이트로 ‘순례’¹⁰⁾의 길을 떠났고, 바그너적 화성 진행과 관현악법의 모방은 《축복받은 처녀》(*La damoiselle élue*, 1887-1888)와 《보들레르의 5편의 시》(*Cinq Poèmes de Baudelaire*, 1887-1889)에 여실히 나타나고 있기 때문이다. 이 시기에 바그너로부터 벗어나려는 의도가 아직 구체화되지 않았고 중기에 가서야 그 결실을 보게 된다.

세 번째 배경은 1889년 파리에서 열린 만국박람회(Les Expositions Universelles de Paris)¹¹⁾에서 드뷔시가 베트남, 캄보디아 그리고 자바의 가

9) 드뷔시는 이 화요모임에서 폴 부르제(Paul Bourget, 1852-1935), 앙리 드 레니에(Henri de Régnier, 1864-1936), 폴 발레리(Paul Valéry, 1871-1945), 앙드레 지드(André Gide, 1869-1951), 피에르 루이(Pierre Louÿs, 1870-1925) 등의 상징주의 작가들과 친분을 쌓았다.

François Lesure and Roy Howat, "Debussy, (Achille-)Claude," 7: 101.

10) 종교의 발생지나 종교적인 의미가 있는 곳을 찾아다니며 방문하여 참배한다는 뜻으로, 당시 드뷔시가 바그너의 음악을 얼마나 신봉(信奉)했는지 짐작할 수 있는 용어이다.

11) 파리 만국박람회를 통해 드뷔시, 라벨(Maurice Ravel, 1875-1937), 라로이(Louis Laloy, 1874-1944), 뒤카(Paul Dukas, 1865-1935)와 같은 작곡가들이 직접적으로 서양음악 체계와는 다른 동아시아 음악(음계, 악기, 선율 등)을 접할 수 있는 계기가 되었다.

플란(gamelan)을 접한 것에서 찾을 수 있다. 이곳에서 듣게 된 음악은 그의 오리엔탈리즘¹²⁾에 대한 관심을 불러일으켰고, 바그너로부터 벗어나려는 그의 음악관과 접목되어 프랑스 인상주의라 불리는 음악사조의 형성에 중요한 역할을 했다.

네 번째 배경으로는 학창시절 폰 메크 부인을 만나면서 글린카(Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857), 보로딘(Aleksandr Borodin, 1833-1887), 무소르그스키(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881) 등을 포함한 러시아 민족주의 작곡가들의 작품들을 접하게 된 것이다. 민족주의 사조의 구현은 드뷔시 자신의 확고한 음악언어를 확립하는 데 크게 기여했다.

2) 중기(1889-1903)

드뷔시 초기 창작에서 언급한 네 가지 예술적 경험은 중기에 들어 그를 대변하는 ‘인상주의’ 작곡가라는 것으로 결실을 맺는다.

1894년에 작곡한 《목신의 오후에의 전주곡》(*Prélude à l'après midi d'un faune*)은 1887년부터 화요모임을 통해 접한 상징주의 문학을 배경으로 한다. 드뷔시는 이 곡의 주제를 프랑스 상징주의 시인들과 같은 방식, 즉 강렬한 감정 표현보다는 암시적, 함축적, 간접적 표현을 통하여 분위기를 환기하는 방식으로 다룬다. 이 곡의 분석에서 유추할 수 있는 음악적 특징은 과

12) 1850년대 일본과 서양의 문호개방으로 인해 파리에서는 일본의 예술에 대한 관심이 증가했다. 특히 일본의 목판화(Ukiyo-e)나 공예품(Netsuke)과 같은 미술작품들은 프랑스 미술계, 특히 1860년대에 형성되고 있던 인상주의 미술 사조에도 영향을 끼쳤다. 일본의 문화는 1867년 파리에서 열린 만국박람회 이후 그림, 의복, 음식 등의 영역에서 크게 유행하기 시작했고, 이에 마네(Edouard Manet, 1832-1883), 모네(Claude Monet, 1840-1926), 르누아르(Pierre Renoir, 1841-1919), 드가(Edgar Degas, 1834-1917), 고갱(Paul Gauguin, 1848-1903), 고흐(Vincent van Gogh, 1853-1890) 그리고 마티스(Henri Matisse, 1869-1954)와 같은 많은 예술가들이 영감을 받았다. 드뷔시는 1880년대에 일본 예술들을 접하고서 그의 집을 일본 그림들과 장식품들로 가득 채울 정도로 심취해 있었다. 그는 일본 그림과 장식품에서 찾아볼 수 있는 섬세함과 정교함에 매료되었고, 이러한 특징들은 드뷔시의 음악 어법에도 영향을 끼쳤다. 이러한 경향은 드뷔시의 음악을 듣는 이들이 마치 음악이 묘사하는 장면을 보는 듯한 시각적 효과를 경험하게 했다.

박선혜, “드뷔시 음악에 끼친 동양의 전통음악과 일본의 미술작품의 영향력에 대한 고찰,” 『음악과 문화』 30 (2014), 222-227.

거 화성으로부터의 변화이다. 그것은 장·단조 조성이라는 뿌리에서 조용히 나오지만, 그렇다고 무조적이거나 조성이 없는 것이 아니라 으뜸화음과 딸림화음과 같은 기능적 화성 관련성이 더 이상 중요한 구속력을 갖지 않는다는 것이다.¹³⁾ 이를 통해 화성적 움직임에서의 ‘긴장’과 ‘해결’보다는 선율에 색채감을 더할 수 있게 되었다. 두 번째 특징은 새로운 음계(온음음계, 5음음계, 8음음계)의 사용이다. 세 번째 특징은 목관악기를 중심으로 한 관현악법으로, 각 악기의 음색 특성을 부각시켜 곡 전반의 색채감을 더하고 있다. 네 번째 특징은 선율의 반복을 통해 형식력을 부여한 것이다.

《목신의 오후에의 전주곡》에서 드러난 드뷔시의 새로운 음계의 사용과 선율의 반복을 통한 형식력 부여는 탈(脫) 바그너리즘을 의도하는 드뷔시의 음악관을 엿볼 수 있게 하는데, 이는 그가 완성한 유일한 오페라 《펠레아스와 멜리장드》(*Péllas et Melisande*, 1893-1902)¹⁴⁾에서 구체화된다.

“나는 왜 《펠레아스와 멜리장드》를 만들었나 (1902년 4월 초에 드뷔시가 오페라코미크 예술감독 조르주 리쿠(Georges Ricou)의 요청을 받아 쓴 글)

[...]

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 그려모으는 귀재였다. 그는 여러 양식들을 하나의 양식으로 모아냈는데, 음악을 잘 모르는 사람들에게는 그 양식이 개성적으로 보였다. 우리는 바

13) Paul Griffiths, 『현대음악사: 드뷔시에서 블레즈까지』, 신금선 번역 (서울: 이화여자대학교 출판부, 1994), 3.

14) 1911년 노벨문학상 수상자인 모리스 마테를링크(Maurice Maeterlinc, 1862-1949)가 쓴 희곡을 대본으로 사용하여 프랑스로 작곡한 드뷔시의 유일한 오페라. 이 희곡은 드뷔시 외에도 포레(Gabriel Fauré, 1845-1924), 시벨리우스(Jean Sibelius, 1865-1957), 쇤베르크(Arnold Schönberg, 1874-1951)에게 음악적 영감을 주었다.

Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, 147.

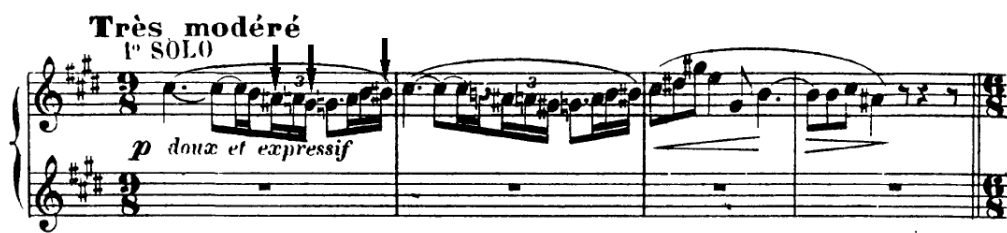
그녀의 천재성을 부정하지 않고도 빅토르 위고가 자기 이전의 모든 시를 통합했듯이 바그너는 자기 시대의 음악에 마침표를 찍었다고 말할 수 있겠다. 따라서 우리는 ‘바그너를 따라(d’après Wagner)’가 아니라 ‘바그너 이후(après Wagner)’를 연구했어야 했다. [...]”¹⁵⁾

구체적으로 어떤 특징이 탈 바그너리즘에 대한 음악 표현이라고 정의할 수는 없지만, 드뷔시가 직접 쓴 위의 기고문을 통해 바그너로부터 벗어나려는 드뷔시의 음악관을 분명히 확인할 수 있다.

위 인용문에서 밝힌 바와 같이 드뷔시는 ‘조성감을 지양해야 한다’고 생각했다.¹⁶⁾ 그 방법들 중 하나는 장음계나 단음계가 아닌 새로운 음계를 사용함으로써 특정음의 강조를 회피하는 것이었다. 그가 즐겨 선택한 음계는 온음음계와 5음음계 그리고 중세 교회음악의 선법이였다.

《목신의 오후에의 전주곡》에서 이국적 음계의 사용을 볼 수 있다. 마디 1-4에서는 플루트의 독주로 주제 선율이 제시되는데, 드뷔시는 목신의 오후의 신비로운 분위기를 온음음계(C#-B-A-G) 하행을 기반으로 하여 반음계적 경과음을 가미하여 표현했다.

악보 1) 드뷔시, 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 1-4



15) 앞의 책, 148.

16) Roger Kamien, 『서양음악의 유산II』, 김학민 번역 (서울: 예술, 1993), 576.

온음음계를 통한 조성감 회피는 만국박람회에서 접한 가믈란 음악의 5음음계(sléndro)를 수정된 5음음계로 수용하면서 더욱 확실하게 드러난다.¹⁷⁾ 특히 1900년대에 들어서면서부터 발표한 많은 피아노곡들에서 5음음계의 사용이 나타난다. 1903년에 발표한 《관화》(Estampes)중 첫 번째 곡인 ‘탑’(Pagodes)에서 4개의 다른 형태로 사용된 5음음계가 사용되었다. 이 곡에서 5음음계는 단지 조성체계 내에서 보조적인 음계로 사용된 것이 아니라, 곡의 구조적 축을 이루어 선율과 화성, 리듬, 짜임새 및 대위적 움직임까지도 조정하고 있는 것을 볼 수 있다.¹⁸⁾ 예를 들어 ‘탑’의 시작 부분인 마디 1-5를 보면 조표는 B장조 또는 g[#]단조로 볼 수 있지만, 이 부분에 사용된 음들을 조합해보면 B-C[#]-D[#]-F[#]-G[#]의 5음음계가 형성된다. 또한 페달 포인트로 나타난 B와 F[#]은 B장3화음에서 3음이 빠진 공허한 5도로, 선법적인 음향을 지니고 있다. 이 곡에서 B는 으뜸음으로서의 기능이 아닌 5음음계에 속한 음으로서 B라는 새로운 조적 중심을 이루고 있다.

악보 2) 드뷔시, 《관화》, 제1곡 ‘탑’, 마디 1-3

délicatement et presque sans nuances

Modérément animé

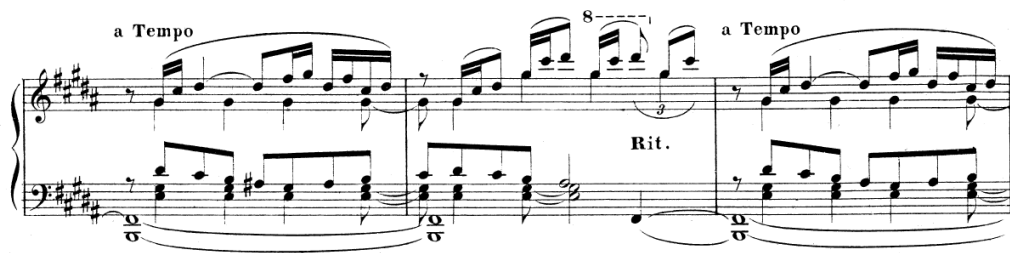
17) 인도네시아의 언어로 각각 sléndro와 pélog로 불리는 5음음계와 7음음계는 서양음악의 조율체계와 다른 조율체계를 지니고 있으므로, 이를 서양음악의 조율체계에 맞게 수정할 필요가 있었다.

박선혜, “드뷔쉬 음악에 끼친 동양의 전통음악과 일본의 미술작품의 영향력에 대한 고찰,” 215.

18) 권유희, “클로드 드뷔시,” 『20세기 작곡가 연구 I』, 88.

‘탑’이라는 작품 제목은 드뷔시의 아시아, 특히 동양예술에 대한 영향과 함께 아시아 건축물 탑의 이국적인 형상이 반영되어 있다. 여러 단으로 층층이 배열된 동양 탑의 모습을 드뷔시는 자신만의 대위법적 사고로 ‘탑’에 표현했다. ‘탑’의 마디 7-10을 보면 왼손의 두 성부와 오른손의 두 성부가 나뉘어져 있음을 알 수 있는데, 이들 각각이 독립적인 음악내용을 가지고 여러 층으로 이루어져 쌓여있음을 볼 수 있다. 종래에 전해져온 관습에 의하면 피아노 작품의 오른손 부분이 주선율을 그리고 왼손 부분이 반주 역할을 담당하는 경우가 대부분이었지만, 마디 7-10을 예로 볼 때 양손의 역할의 비중에 차이가 없다. 다시 말해 오른손의 상성부가 주선율을 그리고 하성부가 지속음을 연주하여 피아노의 오른손과 왼손의 역할을 오른손의 상성부와 하성부가 담당한다. 이러한 내용은 왼손에도 동일하게 적용되어 마치 각 성부가 아시아 탑의 형상처럼 한 층 한 층이 독립적인 음악을 가지고 있다고 할 수 있다. 각 층의 선율은 마치 여러 악기들이 함께 연주하는 듯한 효과를 만들어내는 동기들의 부분 혹은 전체로 이루어져있다.¹⁹⁾

악보 3) 드뷔시, 《관화》, 제1곡 ‘탑’, 마디 7-9



교회선법의 사용은 1893년에 작곡된 《현악 4중주》(*String Quartet in g minor*)를 그 예로 들 수 있다. 도입부분의 주제선율이 여러 개의 변주형식

19) 박선혜, “드뷔시 음악에 끼친 동양의 전통음악과 일본의 미술작품의 영향력에 대한 고찰,” 228.

앞 인용문의 첫 문장은 드뷔시의 새로운 음계에 대한 관심이 동양음악을 접하면서 시작되었다는 사실 외에도 그의 음악에서 추구한 형식에 대한 자유로운 사고도 볼 수 있다. 드뷔시는 형식을 우선으로 하는 것이 아닌 자연스러움을 음악 구성의 중심에 두고자하는 자신의 음악관을 이 글에 담았다. 또한 드뷔시는 1913년 2월 15일에 <SIM>에 ‘취향에 대하여’라는 제목으로 기고한 칼럼에서 “...‘쓰기(ecriture)’를 경계하자. 쓰기는 두더지의 작업이다. 이 작업은 살아 있는 소리의 아름다움을 2 더하기 2는 4 식의 수고로운 연산으로 환원시킨다. 오래전부터 음악은 수학자들에게나 어울리는 숫자집착증에 빠져있다.”²²⁾라고 말하고 있다. 그가 후기 창작 시기에 포함되는 해에 쓴 이러한 음악적 사고는 중기에 이미 작품에서 구현되었다. 예를 들면 《목신의 오후에의 전주곡》의 주제 선율이 4+4 또는 8+8의 규칙적인 악구가 아닌 10마디로 이루어져있다. 주제선율 10마디는 4+6의 불규칙한 구조를 가지고 있으며, 이는 마디 1-30까지 4번 반복된다. 반복 때마다 주제의 마디수가 줄어들거나, 늘어나거나 또는 시작 부분에서 제시된 주제의 각 마디를 개별적 요소로 보고 새로이 조합하며 자유롭게 주제 선율을 반복한다. 주제는 음고와 밀접한 관련이 있어왔지만, 드뷔시는 주제의 반복에 관현악법을 변화시켜 색채감을 부여하는 방법으로 형식력을 이루었다. 이를 통해 드뷔시가 전통적인 형식에 따르지 않고 자유롭게 변형시키고 있음을 알 수 있다.

21) Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, 151-152.

22) 앞의 책, 151.

표 1) 드뷔시, 《목신의 오후에의 전주곡》, 마디 1-30까지의 음악구성

	마디 1-10	마디 11-20	마디 21-25	마디 26-30
주제 제시	마디1-4 + 마디5-10	마디 1-4 + 마디 15-20 (마디 3 리듬 동형진행)	마디1+마디3+ 마디2(3도아래 이도음형)+ 마디24-25	마디1 + 마디27-30
음색 (관현악법)	플루트의 독주로 주제선율 제시	플루트의 주제선율 반복, 현악기 트레몰로 반주형	플루트의 주제선율 반복, 하프의 아르페지오 반주형	플루트 2대의 유니즌 주제선율 제시, 목관악기 반주 없음

가플란 음악, 인도음악 등 이국적 음악의 영향으로 형식과 악기의 음색에 대한 드뷔시의 음악적 사고는 ‘3개의 교향악적 스케치(*Trois Esquisses Symphoniques*)’라고 부르는 《바다》(*La mer*, 1903-1905)에서 좀 더 구체화된다. 드뷔시는 이 곡에서 악기의 음색이 주제 선율을 대신할 수 있음을 보여준다. 이로써 음색적 주제로서 형식을 구축하는 사고를 《바다》에서 구현하였다.²³⁾ 이 내용은 후기 드뷔시 창작에서 명확하게 드러난다.

3) 후기(1910년대)

후기에서는 중기에서 사용한 드뷔시의 음악어법들이 더욱 성숙된다. 또한 중기의 《목신의 오후에의 전주곡》과 《바다》에서도 형식에 대한 고민의 흔적을 발견할 수 있다. 그리하여 후기는 중기의 어법을 바탕으로 드뷔시만의 독자적인 형식을 구축하는 시기라고 정의할 수 있다.

23) 신인선, 『드뷔시 바다』 (과주: 음악세계, 2010), 74.

중기 《목신의 오후에의 전주곡》에서 반음 첨가와 함께 사용했던 온음음계를 드뷔시는 그의 후기 창작곡 《전주곡집 제1권》에서 좀 더 확실하게 사용하였다. 이 작품집의 두 번째 곡 ‘뚝’(Voiles)은 시작부분부터 C를 시작음으로 하는 온음음계(C-D-E-F[#]-G[#]-A[#])를 제시하고 있다.

악보 5) 드뷔시, 《전주곡집 I》, 제2곡 ‘뚝’, 마디 1-4

Moderé (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

이 곡의 마디 42-47에서는 5음음계(E^b-G^b-A^b-B^b-D^b)도 찾아볼 수 있다.

악보 6) 드뷔시, 《전주곡집 I》, 제2곡 ‘뚝’, 마디 41-42

Cédez - - - // En animant

이 곡에서의 온음음계와 5음음계의 사용에서 공통된 페달 포인트 B^b음을 조성음악에서의 전조를 담당하는 공통화음과 같이 서로 다른 음계의 전환을 연결하는 기능 뿐 아니라, 새로운 조성적 중심의 역할을 하고 있다. 이 곡에서 두 개의 서로 다른 체계를 가진 음계의 사용은 형식에 있어 ‘대칭성(Symmetry)’이라는 새로운 분석적 개념을 제시한다.²⁴⁾

이렇게 새로운 형식력 부여에 대한 드뷔시의 시도는 후기에 들어와 작품 제목에 ‘소나타’와 같은 장르명을 붙이는 것으로 진행된다. 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour violoncelle et piano*, 1915), 《플루트과 비올라, 하프를 위한 소나타》(*Sonate pour flûte, alto et harpe*, 1915) 그리고 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(*Sonate pour violon et piano*, 1917)는 그가 ‘소나타’라고 제목을 붙인 유일한 작품들이다. 드뷔시가 전통적인 형식을 엿볼 수 있는 ‘소나타’라는 제목을 사용했지만, 이 작품들이 과거 소나타 형식에 국한된 것은 아니다.

그의 말년의 작품인 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》의 전체악장은 3악장으로 전통 소나타 형식을 바탕으로 하고 있고, 조성은 조표 상으로 제1악장이 g단조, 제2, 3악장은 G장조로 같은 으뜸음조의 조성적 연관관계를 보인다. 그러나 작품의 내부적 내용은 조표를 통한 일차적 성격 규명과는 달리 전통적 소나타 형식에 근거한 조성관계가 아닌 G라는 음의 조적 중심을 형성한 것으로, G장조, g단조의 장·단조 조성이 혼용되거나, G음으로 이조된 선법의 사용 그리고 G 페달 포인트가 사용되고 있다.

여러 논문에서 제1악장의 형식을 소나타악장형식에 의거하여 분석하고 있으나²⁵⁾, 조성적 연관관계와 소나타악장형식의 구성요소를 관찰해보면, A-B-A'의 3부 형식으로 보는 것이 더 타당하다. 먼저 소나타악장형식의 제시부에 해당할 수 있는 A부분은 조표 상으로는 g단조로, 두 개가 아닌 하나의 주제만이 제시된다. 또한 발전부로 볼 수 있는 B부분에서는 A부분에서 제시된 주제가 발전, 변형 되는 것이 아닌 새로운 요소가 등장하고, 조성

24) 전지호, 허영한, 이석원, 『들으며 배우는 음악분석 2』 (서울: 심설당, 2001), 169-208.

25) 김정아, “인상주의 작곡가의 바이올린 음악: 드뷔시의 바이올린 소나타를 중심으로,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2001), 22.

김정미, “R. Schumann Violin Sonata Op.105, No.1과 C. Debussy Violin Sonata No.3에 대한 분석 및 연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 1992), 31.

고민정, “드뷔시의 바이올린과 피아노를 위한 소나타 g단조에 관한 분석 연구,” (한양대학교 석사학위논문, 2007), 17.

은 g단조의 나란한조(B^b장조)나 딸림조(d단조)가 아닌 E장조로 전조된다. A' 부분의 조성이 A부분과 같은 원조인 g단조로 제시되는 것이 전통 소나타악장형식의 재현부가 가지는 특징이지만, 코다에서 정격종지가 아닌 변격종지로 끝을 맺는다. 그러므로 소나타악장형식을 연상시킬 수는 있으나, A-B-A'의 3부 형식으로 보는 것이 더 적합하다. 이러한 내용은 드뷔시가 형식에 대한 음악적 사고를 위해 고전형식을 빌려왔지만, 복합적 내용을 통해 독자적인 내용으로 구현했다고 할 수 있다.

소나타악장형식의 제시부로 볼 수 있는 A부분을 시작하는 서주 마디 1-4 그리고 주제제시가 이루어지는 마디 5-17까지는 중기에서 보여준 다양한 음계 사용과 조성적 성격을 혼합하는 것을 확인할 수 있다. 서주는 g단조가 아닌 G-도리아(G-A-B^b-C-D-E-F)가 사용되었지만, 뒤이어 등장하는 바이올린의 주제 선율은 g단조의 성격을 확실히 보여주고 있다. 피아노는 마디 7까지 G-도리아로 진행되다가 마디 8부터 G^b(F[#])을 등장시켜 g단조로 전환한다.

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

The image shows a musical score for Debussy's Sonata for Violin and Piano, first movement, measures 1-7. The score is written for Violin and Piano. The Violin part is marked 'Allegro vivo (55 = ♩)' and 'g단조 → p dolce espress.'. The Piano part is marked 'Allegro vivo' and 'pp dolce sostenuto'. A label 'G-도리아 →' points to the beginning of the piano part.

이 곡의 제1악장 코다 마디 238-251에서도 G-로크리아(G-A^b-B^b-C-D^b-E^b-F)가 적용된 바이올린 선율이 마디 252-255에서 g단조 변격종지로 마무리되는 것을 볼 수 있다. 선법과 조성적 성격의 혼합 속에서도 드뷔시의

형식에 대한 후기 사고를 엿볼 수 있다.

악보 8) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 246-255

The image shows a musical score for Debussy's Sonata for Violin and Piano, measures 246-255. The score is in G minor (G-Ab-Bb-C-Db-Eb-F) and features a 'Stretto' section followed by 'au Mouvt' sections. Dynamics include 'molto', 'ff', and 'sfz'. The piano part has a 'gm: iv' marking.

2. 작품분석

1) 작곡배경

이 작품은 암으로 인한 건강상의 문제와 제1차 세계대전(1914-1918)이라는 어려운 사회적 여건을 이겨내고 1915년에 작곡되었다. 포화 속에 타들어가는 조국을 바라보며 드뷔시는 프랑스 작곡가로서의 긍지로 작곡의지를 다시금 일깨웠다. 그리하여 그는 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 포함하여 ‘여러 악기를 위한 6곡의 소나타’(*Sonates pour divers instruments*)를 계획하고, 악보의 표지에 ‘클로드 드뷔시, 프랑스 음악가’(Claude Debussy, Musicien Français)라는 서명을 남겼다. 그러나 건강악화로 인해 3곡의 소나타만을 남겼으며²⁶⁾, 그 중 첫 작품이 《첼로와 피아노를 위한 소나타》이다.

드뷔시는 라모(Jean Philippe Rameau, 1683-1764)와 쿠프랭(François Couperin, 1668-1733)이 지닌 프랑스 음악 특유의 간결함과 투명함을 자신만의 음악적 언어와 결합하여 나타내려 하였다. 특히 라모에 대하여 드뷔시는 이렇게 기술하고 있다.

“[...] 순수한 프랑스 전통은 라모의 작품에 있다. 그의 작품에는 섬세하고 매혹적인 정감, 지나침이나 모자람이 없는 표현, 레치타티보에서의 엄격한 낭독이 있다. [...] 그럼에도 프랑스 음악이 너무 오랫동안 이 투명한 표현, 이 정확하고도 응축된 형식, 프랑스적 재능의 특별하고도 중요한 특질을 멀리하고 배신의 길을 걸어왔다는 것이 애석하다. [...]”²⁷⁾

26) 그가 실현시키지 못하고 악기 구성만 정해놓은 소나타로는, 오보에, 호른 그리고 하프시코드를 위한 소나타, 트럼펫, 클라리넷, 바순 그리고 피아노를 위한 소나타, 다양한 악기와 피아노로 편성된 실내 협주곡 형태의 소나타가 있다.

홍선경, “C. Debussy의 sonata no. 1 for cello and piano에 대한 분석연구,” 『이화음악』 9(1983), 34.

27) Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante*, 81.

라모를 높이 평가하며 형식보다는 자연스러움이 프랑스적 음악이라 언급하였지만, 후기에 들어와 드뷔시는 가장 독일적인 음악형식이라 할 수 있는 소나타 형식을 수용하면서 프랑스의 고전적인 모음곡의 수에 맞춰 6곡의 소나타를 작곡하려 했다. 이는 독일적 형식의 수용이 프랑스적인 모습으로 전환될 수 있음을 시사한다. 이러한 사고 속에서 작곡된 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 형식, 악장 수, 선율적 구성 등에 있어서는 독일의 기악음악형식에 연관되어 있는 반면, 주제 간의 관계성, 주법, 색채적인 화성, 리듬, 조성, 박자, 이국적인 선율 등의 구성에 있어서는 이미 드뷔시의 음악관 변화 중 초기와 중기에서 드러난 인상주의 음악어법의 내용을 바탕으로 두고 있다.

2) 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 전체구성

이 곡의 3악장 구성은 전통적인 소나타 형식을 바탕으로 두었다고 볼 수 있다. 그러나 소나타 형식에서의 악장 간의 조성 관계가 이 곡의 악장 간에서는 명확하게 드러나지 않는다. 각 악장의 형식과 조성을 표로 제시해보면 다음과 같다.

표 2) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 전곡 구성

악장	부제	형식	조성		비고
			조표로 파악한 조성	음악적 내용의 조성	
1	Prologue	소나타악장형식	FM/dm	D음 중심	순환형식 (Cyclic Form)
2	Sérénade	세 부분 형식	FM/dm	?	
3	Finale	변형된 론도 형식	FM/dm	D음 중심	

이 작품의 각 악장의 조성을 표 2에서 조표를 통해 본 표면적 구성과 음악적 내용의 구성으로 구분한 이유는 각 악장에 제시된 조표에서 추론할 수 있는 F장조와 d단조의 모습이 음악의 진행 상 명확하게 드러나지 않기 때문이다. 장·단조의 모습으로 명확하게 이 작품의 구성을 구분할 수 없는 것은 이미 창작관에서 이야기 한 바와 같이 새로운 드뷔시만의 조에 관한 관점의 변화를 반영하고 있는 것이다.

제1악장은 조표로 볼 때 d단조로 해석할 수 있는 모습으로 시작한다(악보 12 참조). 그러나 제1악장의 최종 종지는 D장조의 으뜸화음으로 마치고 있어 이 악장의 조성적 흐름에 다른 해석을 할 수 있는 시각을 제시한다.

악보 9) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 47-51

제3악장은 시작부분에 있어서 명확하게 d단조라고 판단할 수는 없지만(악보 34 참조), d음으로 중심으로 시작하는 모습을 보이고 있고 최종 종지에 있어서는 d단조의 모습으로 종지하고 있다.

악보 10) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 119-123

제2악장은 제3악장과 아타카(*attacca*)로 연결되는데, 제2악장이 끝나기 6마디 전부터 제3악장의 중심이 되는 D음의 딸림음인 A음이 페달 포인트로 등장하면서 제3악장 조성으로 갈 수 있는 연결구 역할을 담당하고 있다.

악보 11) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 61-64

제2악장은 조표 상으로는 F장조 또는 d단조로 해석될 수 있다. 그러나 음악적 내용은 제1악장 그리고 제3악장과는 달리 F장조도 d단조로도 해석할 수 없는 음들로 시작한다(악보 25-a 참조). 제2악장은 5음음계, 온음음계 그리고 반음계적 진행 등으로 조성의 모호함을 극대화시킨 내용으로 시작한다.

전통적인 소나타형식에서는 3악장 구성일 때, 각 악장의 조성관계가 으뜸조-관계조-으뜸조의 구성을 가지고 있다. 그러나 이 곡의 각 악장 간의 조

성관계는 조표에 의한 표면적인 조성 또한 여기에 부합하지 않고 위에서 간략하게 설명한 각 악장의 조성의 내용도 으뜸조-관계조-으뜸조라는 긴장-이완-긴장의 내용에 부합하지 않는다.

각 악장의 빠르기는 제1악장이 *Lent-Poco animando*, 제2악장이 *Modérément Animé* 그리고 제3악장은 *Animé*로 어느 정도는 빠르고-느리고-빠른 소나타형식에 부합한다.

소나타형식의 각 악장 간 조성관계를 바탕에 두지 않았지만 3악장으로 구성된 이 작품은 각 악장의 조성에 근거했을 때, 외형적으로 제1악장과 제3악장이 d를 중심으로 하는 단일성을 띠고 있어 이 곡 전체를 단악장으로도 해석할 수 있는 여지를 준다. 이렇게 시작과 끝 악장이 d를 중심으로 하므로 단악장으로 볼 수 있다는 성급한 전제는 제1악장에서 등장한 동기가 제2악장과 제3악장에서 재출현함으로써 뒷받침된다. 이러한 내용은 각 악장 분석에서 자세하게 설명될 것이다. 이를 통해 순환형식이라고 말할 수 있다.

3) 악장별 분석

(1) 제1악장 분석

제1악장은 4/4의 *Lent-Poco animando*의 빠르기를 가지고 있으며, 전체형식은 표 3에 제시한 바와 같이 소나타악장형식의 표면적인 차용이 이루어졌음을 알 수 있다.

표 3) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장 구성

구성		마디	조성 ²⁸⁾	
			조표	음악적 내용
제시부	제1주제부	1-7	dm	D-에올리아, C장조(이오니아)
	제2주제부	8-15		온음계, 5음음계
발전부		16-28		8음음계(옥타토닉)
재현부	제1주제부	29-38		C장조, 5음음계
	제2주제부	39-44		온음계
coda		45-51		D-에올리아, Picardi 3th.

표 2에서 조표 상으로 파악한 제1악장의 조성을 F장조 혹은 d단조로 보았다면, 마디 1의 첫 화음이 d단조의 으뜸화음으로 등장하고 있기 때문에 표 3에서는 d단조로 제시하였다. 제시부에 등장한 두 개의 주제는 재현부에서 동일한 선율로 제시된다. 전통적인 소나타악장형식 제시부에서의 제1주제와 제2주제의 조성관계는 으뜸조와 딸림조 또는 으뜸조와 나란한조여야 하지만, 이 곡에서는 제2주제가 제1주제와 모두 d단조의 으뜸화음으로 시작되어 예외적인 모습을 보인다. 그러나 제1주제가 D-에올리아(D-E-F-G-A-B^b-C) 선법의 사용과 피아노 파트의 왼손에서 ‘공허한 5도’를 병진행시킴으로써 d단조의 성격을 모호하게 등장하면서 시작하는 것(악보 12 참조)에 반해, 명확하게 d단조의 성격으로 제시되는 제2주제(악보 16 참조)는 상대적으로 제1주제와 대조를 이룬다.

선법적 성격을 띤 제1주제와 d단조 성격의 제2주제의 대조성은 빠르기말로 서 좀 더 분명해진다. 제1주제의 ‘느리게’(Lento) 그리고 경과구 없이 바로 등장하는 제2주제는 ‘조금씩 생동감 있게’(Poco animando) 연주되어 서로 대조적 성격을 가지게 된다. 또한 제1주제가 카덴차풍으로 피아노와 첼로가

28) 본 표에서 ‘조성’이라는 의미는 악곡의 진행에 의한 성격이 아닌, 조표로서 추정할 수 있는 조성을 의미한다.

선율을 주고받으며 펼치고 있다면, 제2주제는 첼로의 서정적인 선율이 주도하고 있다.

재현부의 제1주제는 제시부 제1주제의 D-에올리아의 선법적 성격을 버리고 완전5도 위에서 C장조로 등장한다. 이는 전통 소나타악장형식에서의 재현되는 규칙에서 벗어난 것이지만, 재현부 제2주제가 제시부 제2주제와 동일한 d단조로 등장하므로 원조로 끝나는 소나타악장형식을 변형·수용한 것으로 해석할 수 있다.

이렇게 외형적으로 제1악장의 고전적인 소나타악장형식의 틀에 부합하는 것 같은, 세부적인 음악 진행은 이전에 구축해왔던 드뷔시만의 인상주의 어법을 바탕으로 두고 있다.

이미 앞에서 짧게 언급한 바와 같이 피아노 독주로 시작되는 제시부의 제1주제는 d단조의 으뜸화음으로 시작하며 d단조의 조성감을 확립시켜주는 듯하지만, 피아노 왼손에서의 완전5도 병진행과 함께 마디 1-2는 D-에올리아(D-E-F-G-A-B^b-C)로, 마디 3-5는 C-이오니아(C-D-E-F-G-A-B) 선법이 사용되어 d단조의 조성적 성격을 모호하게 한다. 이러한 선법적 음악진행을 드뷔시의 창작에 대해 앞에서 언급하며 예로 들었던 ‘뫼트’의 ‘공허한 5도’의 사용으로 조성적인 성격을 모호한 것과 연결될 수 있는 내용이다.

제1주제는 마디 1-2의 피아노 파트에서 제시되고, 음형 a, b, 그리고 c가 결합되었음을 알 수 있다(악보 12 참조). 음형 a는 짧은 음가의 셋잇단음표와 긴 음가가 더해진 리듬형을 가지고 있다. 음형 b는 8분음표와 16분음표 리듬 결합과 하행선율로 이루어졌고, 음형 c는 아치형을 그리는 듯한 선율 움직임을 보인다.

악보 12) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 1-7

조표로부터 벗어나 선법적 흐름을 따르는 제1주제 마디 1-2의 피아노 내성 선율과 리듬, 즉 제1주제는 그의 다른 작품에서 이미 사용된 것과 유사하다. 이 선율은 프랑스의 민요 《달빛 아래 나의 친구 피에로》 (*Au clair de la lune, mon ami pierrot*)의 선율에서 차용한 것으로²⁹⁾, 드뷔시는 그의 가곡 《피에로》 (*Pierrot*, 1882)에도 이를 사용하였다(악보 13 참조). 피에로와 연관된 이 두 곡과 《첼로와 피아노를 위한 소나타》³⁰⁾를 시작하는 제1주제

29) Yoohee Kwon, "Tradition and innovation in the three late Sonatas of Claude Debussy," (Ph.D. Diss., Minnesota University, 1997), 40, 47.

30) 켈리스트 루이 로쥬르(Louis Rosoor, 1883-1969)는 자신의 독주회 프로그램 노트에 드뷔시 《첼로와 피아노를 위한 소나타》의 부제를 '달에게 화가 난 피에로' (*Pierrot fâché avec la lune*) 라고 설명했다. 이 주석이 드뷔시의 것인지는 아직 명확히 밝혀지지는 않았다.

홍지희, "C. Debussy의 「Sonata for Cello and Piano in d minor」 연구," (성신여자대학교 석사학위논문, 2009), 20.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_\(Debussy\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_(Debussy)) [2017년 4월 28일 접속].

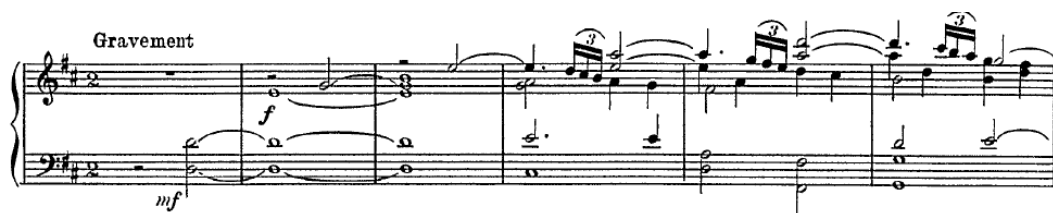
선율의 유사성을 통해서 이러한 선율이 프랑스 전통에 기반을 둔 드뷔시의 독자적인 선율로 자리매김 하였음을 알 수 있다.

악보 13) 드뷔시, 《피에로》, 마디 1-4



이 음형은 드뷔시가 가장 프랑스적인 음악을 작곡했다고 평가한 라모³¹⁾의 작품에서도 등장한다. 제1주제에서 짧은 음가의 셋잇단음표와 긴 음가가 더해진 리듬형인 음형 a는 라모의 오페라 《폴림니아의 축제》(*Les fêtes de Polymnie*, 1745 혹은 그 이전)에서 유사하게 등장할 뿐 아니라³²⁾, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장 마디 28-30(악보 29-a 참조)과 드뷔시의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》(1917) 제3악장 마디 116-127의 바이올린 파트에서도 찾아볼 수 있다(악보 14와 악보 15 비교 참조).

악보 14) 라모, 《폴림니아의 축제》, 서곡, 마디 1-6



31) 각주 27에 해당하는 인용문 참조.

32) 1905-1908년 사이 드뷔시는 라모의 오페라 《폴림니아의 축제》(*Les fêtes de polymnie*)의 편집에 관여했는데, 이 오페라의 서주에 등장하는 셋잇단음표들과 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장 마디 1의 셋잇단음표의 유사성을 찾을 수 있다.

Wheeldon, *Debussy's late style*. 96.

악보 15) 드뷔시, 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 112-125



《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제1악장의 주제를 이루는 음형 a는 프랑스적 특색을 나타낸 선율과 음형으로 드뷔시의 초기에서 후기에 이르기까지 사용되었음을 확인할 수 있다.

제2주제는 앞서 언급했듯이 제1주제에 비해 상대적으로 d단조의 성격이 분명하게 드러난다는 점과 빠르기말 그리고 선율의 성격 등에서 대조를 보인다. 제1주제와 제2주제의 선율 ‘대조’라는 표현은 제1주제를 제시하는 첼로가 카덴차 풍으로 ‘자유롭게’ 등장한 것에 반해, 제2주제는 두 마디 단위로 묶일 수 있는 서정적인 선율을 첼로가 연주함에 근거한 것이다. 그러나 제1주제에서 등장한 음형 b와 음형 c가 제2주제 선율에서도 유사한 방향성에 리듬 변화를 수반하며 등장하여, 소나타악장형식의 제1주제와 제2주제의 선율적 그리고 리듬적 대조가 이 곡의 제1악장에도 적용된다고는 단언할 수 없다. 제1주제에 등장한 음형 b는 제2주제에서 리듬이 도치된 형태(16분음표+8분음표)로 등장한다. 마디 8-9의 이 도치된 음형과 음형 b의 결합은 마디 9를 대칭축으로 하여 첼로 선율에서 대칭적 구조(Rhythmic symmetry)를 이룬다. 이어지는 마디 10-11에서는 아치형의 음형 c가 리듬의 변화를 수반하며 등장한다. 제1주제를 이룬 음형들이 제2주제를 구성하는 음형들로 사용된 내용은 제1주제와 제2주제의 유기적 관계, 즉 단일주제로 볼 수 있게 한다. 제2주제에서 피아노는 주선율을 이끌어가는 첼로를 보조하는 역할

로, 반음계적인 모습과 제2전위 형태의 3화음을 병진행한다. 여기서 병진행되는 3화음들은 조성을 드러내는 기능화성이 아닌 하나하나가 독자적인 음색을 가진 화음들의 병렬이다. 그러므로 피아니스트는 셈여림을 더 부드럽게(*più dolce*), 여리게 연주하면서 페달로 각 화성이 가진 음향들을 레가토로 연결시켜 명료한 선율적 진행을 연주하는 첼로에 모호한 색채감을 띠는 배경을 형성한다.

악보 16) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 8-11

리듬 대칭(rhythmic symmetry)

Poco animando
dolce sostenuto
Poco animando
sempre pp
più dolce

음형c
음형b

제2전위 형태의 3화음 병진행

dm: i It6 i dm CM Bb M CM dm Eb M FM gm

d단조의 성격을 명확하게 보여준 제2주제의 시작(마디 8-11)은 마디 12-15에 이르러 첼로 선율의 5음음계 그리고 피아노 파트에서 d단조의 7음인 C[#]이 해결되지 않고 페달 포인트로 등장하여 d단조의 조성감을 모호하게 한다. 그러나 마디 15에서는 다시 d단조의 으뜸화음으로 제시부를 마무리한다.

악보 17) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 12-15

5음음계 (A b - B b - C - D - E)

piu p

pp

Cédez - - - //

Cédez - - - //

C# Pedal point

완전5도 병진행

dm: i

소나타악장형식의 제시부에서 제1주제와 제2주제라는 대조적인 내용을 드뷔시는 제1주제와 제2주제의 선법과 조성의 대조, 빠르기에 의한 대조 그리고 카덴차풍의 선율과 서정적 선율의 대조 등으로 표현했다. 반면에 제1주제에 있는 음형들을 제2주제에 공통적으로 사용함으로써 주제들 간의 유기성을 암시하였다.

발전부에서는 제1주제와 제2주제 상호요소들의 적절한 배합과 오스티나토 베이스, 옥타토닉 스케일과 대칭성 등, 그 내용이 전통적인 것에서부터 드뷔시만의 음악어법에 이르기까지 매우 다양하다.

마디 16-20에서는 첼로 파트에서 제1주제의 음형 a, 음형 b 그리고 음형 c의 모습을 찾아볼 수 있다. 음형 c는 발전부에서 상행하는 4개 음의 형태로 변형되어 등장한다. 발전부에서는 중심이 되는 음형이 각 마디마다 조금씩 다르게 나타나는데, 마디 16과 마디 18에서는 음형 c, 마디 17와 마디 19에서는 음형 a 그리고 마디 20-27까지는 음형 b가 작은 단위를 형성하며 중심음형으로 등장한다. 고전적인 소나타악장형식의 발전부와는 다르게 제1주제와 제2주제의 구분이 거의 없이 두 주제 간의 유기적인 관계를 바탕으로 발전부를 구성한 내용은 이미 앞에서 설명한 제1주제와 제2주제의 유기성, 즉 제1악장을 단일주제에 의한 것으로 볼 수 있음을 뒷받침한다.

악보 18) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 16-23

8음음계(C-D^b(C[#])-E^b-E[♯](F^b)-F[#](G^b)-G-A-B^b)

마디 21-23에서는 옥타토닉(C-D^b(C[#])-E^b-E[♯](F^b)-F[#](G^b)-G-A-B^b)이 사용되었는데, 피아노 파트에서는 왼손 베이스 선율을 32분음표의 시간차를 두고 오른손 두 성부가 모방하며 같은 선율적 방향으로 진행되고 있다. 그럼으로써 마디 23에서는 F[#]이 아닌 F[♯]로 유일하게 옥타토닉에 포함되지 않은 음이 나타난다. 마디 21-27의 첼로 파트 오스티나토 음형(C-A-G)은 제

시부 제1주제의 음형 b에서 가져온 것으로, 붙임줄로 인해 정박에 연주되지 않기 때문에 피아노의 왼손 베이스는 '조금씩 조금씩 생동감을 가지고 (*Animando poco a poco*)' 첼로의 오스티나토 음형과 흐름을 맞춰 명확하게 연주되어야 한다.

악보 19-a) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 24-33

Ostinato 음형 ↓

오른손-왼손 대칭

순환동기

G Pedal point
CM: V

5음음계 사용(C-D-F-G-A)

마디 24-27에서는 첼로의 오스티나토 음형이 지속적으로 연주되고, 피아노는 오른손과 왼손이 데칼코마니처럼 서로 대칭된 형태를 보인다. 발전부의 마지막 마디 28은 피아노의 왼손 베이스에서 등장하는 G음이 재현부의 시작 조성인 C장조의 딸림음으로 해석될 수 있어, 발전부와 재현부 C장조의 정격종지의 내용을 갖도록 준비한다. 재현부가 시작되는 마디 29에서는 3음이 생략된 C장조의 으뜸화음이 피아노 파트에서 연주된다. 제시부 제1주제부의 피아노 전주 후 첼로가 합류하는 마디 3-5의 C-이오니아의 성격을 부각시켜 C장조로 등장한 것이다. 이 때 마디 29-31에서 피아노 파트의 5음음계(C-D-F-G-A)가 사용되었고, 첼로 파트에서는 제1주제 선율의 재현과 제3악장에 등장할 순환동기가 나타난다(악보 19-a와 악보 19-b 비교 참조).

악보 19-b) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제3악장, 마디 115-118



재현부 제1주제부가 C[#] 페달 포인트로 마무리되고(악보 20 참조), 제2주제가 제시부와 동일하게 d단조로 4마디가 연주된다(악보 16 참조).

악보 20) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 37-38

(quasi cadenza)
p
molto dim.
En serrant - - // **Retenu** - - - //

A7 A7

C# Pedal Point

악보 21) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제1악장, 마디 43-51

Lento
più p
Lento
pp

1주제 선을 모티브
poco vibrato
p

D-에올리아

sur la touche
più p
pp

sempre più p DM
pp
ppp

Harm.
ppp
 Picardi 3rd.

A Pedal Point

마디 43에서 빠르기가 제시부 제1주제의 빠르기인 ‘느리게’(Lento)로 바뀌면서 마디 45의 코다로 연결되는데, 코다에는 제1주제 선을 모티브와 D-에올리아 선법이 사용되었다. 그럼으로써 C[#]이 아닌 C^b로 d단조의 조성이 확

립되지 못한 채 모호해지지만, 마디 47에 등장하는 A음 페달 포인트는 이 곡의 종지가 D음을 으뜸음으로 하는 조성으로 마칠 것을 예상하게 하는 딸림음으로, D장조의 으뜸화음인 피카르디 종지로 제1악장이 마무리된다.

(2) 제2악장 분석

세레나데(*Sérénade*)라는 부제가 있는 제2악장은 느리게 시작하는 제1악장과 다른 분위기를 내는 절제하되 생동감 있는(*Modérément animé*) 빠르기를 가지며, 구성은 A-B-A'의 3부분 형식으로 작곡되었다. 제2악장의 세부 구성은 다음과 같다.

표 4) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장 구성

구성	박자	마디		조성	
				조표	음악적 내용
A	4/4	a	1-11	FM/dm	D-리디아, D-로크리아, 반음계, 온음음계
		b	12-18		온음음계, 반음계
		a'	19-27		반음계, G ^b M, 온음음계
		연결구	28-30		반음계, 8음음계(옥타토닉)
B	3/8	c	31-36	dm-AM	D-도리아, AM 온음계
		d	37-43	AM	반음계, 온음계
		e	44-53		E ^b M, 반음계, CM
A'	4/4	a''	54-58	dm	반음계
		f	59-64		반음계

형식은 변형된 복합3부형식으로, 3부형식의 각 부분이 2부 혹은 3부형식으로 되어있는 A(ab)B(cd)A(ab) 혹은 A(aba)B(cdc)C(aba)에서 변형된

A(aba')B(cde)A'(a''f)의 구성을 취한다. 드뷔시는 ABA'의 구성을 조성 뿐 아니라 다음의 여러 음악적 내용의 변화로 명확하게 제시하였다.

먼저 A부분이 마무리되는 마디 30에서는 첼로 파트에서 등장하는 ‘매우 느리게’(molto rit.)와 32분음표 음형에서 셋잇단음표 음형의 변화를 통해 마디 29에서 ‘조금씩 조금씩 점점 빠르게’(Accel. poco a poco) 고조된 긴장을 이완시켰다. 또한 피아노 파트에는 휴지를 그리고 겹세로줄을 제시하며 음악적 진행의 단락감을 주었다.

A부분이 4/4 박자의 절제하되 생동감 있는(Moderément animé) 빠르기로 지시되어 있다면 이어지는 B부분은 3/8 박자 그리고 비바체(Vivace)로 속도를 바꿔주어 절제되고 정적인 분위기였던 A부분에 비해 빠르고 생동감 있는 분위기를 형성한다. 뿐만 아니라 B부분은 잦은 템포 변화(Vivace-Meno mosso poco-Rubato-Presque lent)로 인해 A부분과는 분명히 차이나는 생동감을 담게 된다. 또한 A부분이 마무리되는 연결구 마디 28-30에서는 옥타토닉(C-D-E^b(D[#])-F-G^b(F[#])-A^b-A[#]-B)의 사용을 볼 수 있으나 이어지는 B부분의 시작인 마디 31-34에서는 D-도리아(D-E-F-G-A-B-C)의 등장으로 음악적 내용이 전환되었음을 인지할 수 있다.

악보 22) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 30-34

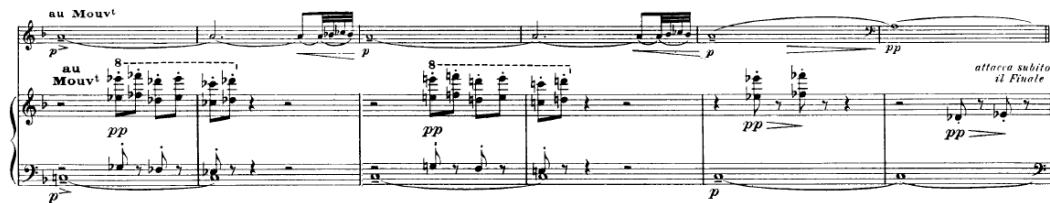
B부분과 A'부분은 조표 상의 조성은 A장조에서 d단조로, 박자는 3/8에서 4/4로 변화함으로써 구분할 수 있다. B부분이 마무리되는 마디 52-53에서도 A부분의 마무리처럼 피아노 파트는 휴지하므로 음악적 단락감을 더욱 강조한다.

악보 23) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 52-55



드뷔시는 A'부분을 시작하는 마디 54-55는 A부분의 마디 1-2가 없이 마디 3-4를 그대로 재현하는 변화를 수반하고, A부분의 a부분 다음에 이어진 b와 a'부분이 아닌 새로운 부분(f)의 등장으로 연결된다. A'부분을 구성하는 이러한 내용은 고전적인 복합3부형식에 변화를 준 것이다. 제2악장을 마무리하는 새로운 음악적 내용의 f부분은 아타카로 연결되는 2악장과 3악장의 연결고리 역할을 한다.

악보 24) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 59-64



이 악장의 시작인 A부분은 a, b 그리고 a'의 세 부분으로 나눌 수 있다. a 부분은 첼로의 피치카토와 피아노의 스타카토로 연주 지시어로 제시된 '변덕스럽고 가벼운'(fantasque et léger)의 분위기를 자아낸다. 이에 대조적으로 b부분은 첼로의 주법이 arco로 바뀌며 선율선이 등장한다. 마디 12에서 시작되는 b부분이 C장3화음으로 마무리된 후 이어지는 a'부분에서는 a부분의 마디 3-6이 동일하게 재현된다. a'부분 역시 첼로의 피치카토와 피아노의 스타카토 주법이 주된 연주기법으로 등장한다. A부분과 B부분의 연결구인 마디 28-30의 첼로의 셋잇단음표 리듬형과 선율 진행은 제1악장 제시부 제1주제에서 등장했던 음형 a를 차용한 것으로 B부분에서 첼로 파트의 주요 동기로 제시되고 있다.

B부분은 c, d 그리고 e의 세 부분으로 구분할 수 있다. c부분의 첼로 선율은 A부분과 B부분의 연결구인 마디 28-30의 리듬형과 선율 진행이 주요 동기로 사용되었으며 피아노는 헤미올라 리듬의 반주형태를 보이고 있다. c부분의 끝마디 35-36에서 A장조로 전조되었으나, 이에 이어지는 d부분이 시작되는 마디 37-41까지는 반음계적 진행으로 조성이 드러나지 않는다. 그러나 마디 41-42에서 A장조의 딸림화음과 버금딸림화음을 등장시킴으로 조성을 잠깐이나마 명확히 제시한다. e부분은 첼로의 선율에서 짧은 음가의 셋잇단음표 음형과 긴 음표로 이루어진 음형 a가 주된 동기로 나타나며, 피아노 파트는 A장조와 E^b장조의 V₉화음의 병렬로 헤미올라 리듬형 반주가 제시되고 있다.

A부분이 재현되는 A'부분에서는 A와 B부분이 3부분형식이었던 것과는 달리 a" 그리고 f의 두 부분만으로 구분된다. a" 부분에서는 마디 3-4가 동일하게 반복되고, 새로운 요소인 f부분에서 피아노 파트 왼손에 등장하는 A음 페달 포인트가 제3악장의 중심음이 되는 D음의 딸림음으로 기능하여 3악장으로 이어지는 연결구 역할을 담당하고 있다. 마디 59-64 피아노 파트

오른손에 등장하는 8분음표 음형 또한 변형된 론도형식을 취하는 제3악장 론도주제의 피아노 파트 왼손 내성의 연속적인 8분음표 음형과 유기적인 관계를 가지고 있다(악보 24와 악보 34 비교 참조).

제2악장의 조표는 F장조 또는 d단조 조성으로 규정할 수 있으나, 그 음악적 내용을 보면 선법의 혼용, 5음음계, 반음계, 온음음계, 잣은 전조 그리고 증·감음정의 사용으로 F장조 또는 d단조의 성격을 거의 찾아볼 수가 없다. 조성적 성격이 드러나지 않게 하는 음악적 내용은 마디 1-4에서부터 드러난다.

악보 25-a) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 1-4

①반음(D, A)이 첨가된 5음음계(C[#]-E^b-G^b-A^b-B^b)
 ②D-리디아+D-로크리아

반음계적 진행

a부분의 마디 1-2는 두 가지 관점으로 분석이 가능하다. 첫 번째 분석은 마디 1-2는 반음(D, A)을 첨가한 5음음계(C[#]-E^b-G^b-A^b-B^b)로 분석된다. 반음(D, A)을 첨가하였다는 것이다. 첨가된 반음은 조표 상의 조성인 d단조의 으뜸음과 딸림음으로 d단조의 조성을 더욱 불확실하게 만들 뿐만 아니라 d라는 조적 중심 또한 인지하지 못하게 한다. 두 번째 분석은 D-리디아(D-E-F[#](G^b)-G[#](A^b)-A-B-C[#])와 D-로크리아(D-E^b-F-G-A^b-B^b-C)의 두 가지 선법과 d단조 화성단음계의 혼용이다(악보 25-b 참조). 선법과 화성단음계의 혼용 역시 d단조의 조성을 불확실하게 만들지만, d라는 조적 중심을

가지고 a부분이 마디 11에서 D로 마무리될 수 있게 한다(악보 26 참조). 마디 3-4는 반음계적 진행과 증·감음정의 사용으로 인해 d라는 조적 중심마저 사라지는 듯한 모습을 가지고 있다.

악보 25-b) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 1-2에 사용된 선법과 화성단음계

The image displays three musical staves, each showing a scale in D major. The first staff is labeled 'D-로크리아' (D-locrian) and shows the notes D, E-flat, F, G, A, B, C. The second staff is labeled 'D-리디아' (D-lydian) and shows the notes D, E, F-sharp, G, A, B, C. The third staff is labeled 'D-화성단음계' (D-diatonic) and shows the notes D, E, F, G, A, B, C.

이렇게 모호한 조성감으로 시작된 제2악장은 마디 5에서 처음으로 d단조의 버금딸림화음인 g 단3화음이 3음이 생략된 공허한 5도로 등장함으로 d단조의 성격을 상대적으로 보여주는 듯하다. 그러나 계속되는 반음계적 진행과 C장조로의 전조, 증4도(Triton) 그리고 온음음계로 인해 다시금 조성감은 사라진다.

악보 26) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》, 제2악장, 마디 5-12

sempre pizz. 반음계 원전5도 병진행 공허한 5도(qm) 증4도 sur la touche arco

음음음계(C-D-E-Gb(F#)-Ab-Bb)

악보 27) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 13-21

반음계적 진행 Cédéz - // profondo ironique p expressif 음음음계 ostinato 증4도 Mouvt Cédéz // Mouvt pizz. pp suivez sempre pp CM: I

b부분으로 이어지는 마디 12에서는 첼로의 반음계적 선율을 피아노의 온음계(C-D-E-F[#]-G[#]-A[#]) 오스티나토 음형(D-E-F[#]-G[#])으로 뒷받침한다. 이러한 반음계와 온음음계의 사용으로 인해 모호해진 조성은 마디 18에서 C장조의 으뜸화음으로 마무리되면서 b부분을 조성적 단락감으로 마무리한 후, 이에 이어지는 a'의 등장을 대조적으로 강조한다.

a'부분이 시작되는 마디 19-22는 a부분의 마디 1-2를 제외한 마디 3-6이 동일하게 제시되어 반음계적 진행을 강조하며 조성감을 불분명하게 만든다. 마디 23은 G^b장조 그리고 마디 24는 C장조로 잦은 전조가 일어나며 이마저도 반음계적 진행, 증6화음 그리고 증·감음정들로 인해 조성적 성격이 명확히 제시되지 않는다.

악보 28) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 22-25

gm → 반음계적 진행 → Gb: Fr6 V7 CM: Fr6 V7/V V7

마디 26-27은 a부분의 마디 10-11과 동일하게 온음음계가 적용되었고, A부분이 마무리되는 마디 28-30에서는 옥타토닉(C-D-E^b(D[#])-F-G^b(F[#])-A^b-A[#]-B)와 반음계적이고 연속적인 9화음이 등장한다. 이러한 요소들은 조성감을 더욱 박탈시킨다.

마디 28-30은 A부분이 마무리되고 B부분으로 이어지는 연결구라고 볼 수

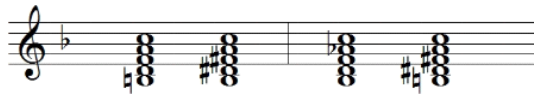
있는데, ‘조금씩 조금씩 빠르게’(Accel. poco a poco) 진행됨으로써 B부분의 시작 빠르기인 비바체(Vivace)로 자연스럽게 연결된다. 연결구에서 등장하는 리듬형태는 제1악장 제1주제에서 등장하는 짧은 음가의 셋잇단음표와 긴 음가가 더해진 리듬형(음형 a)과 유사한 형태를 가지고 있다(악보 12와 29-a 비교 참조). 이는 이미 제1악장의 제1주제를 구성하는 음형들이 제2주제에도 사용되어 제1주제와 제2주제의 관계가 유기적으로 연관되어있듯이, 제1악장 제1주제의 주요음형이 제2악장의 연결구에서 재등장하여 B부분을 구성하는 주요음형이 된 것은 제1악장과 제2악장까지도 유기적인 통일성으로 묶고자 하는 드뷔시의 의도를 엿볼 수 있다.

악보 29-a) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 26-30

온음음계(C-D-E-Gb(F#)-Ab-Bb)

8음음계 (C-D-Eb(D#)-F-Gb(F#)-Ab-A#-B)

악보 29-b) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 28-29
9화음의 사용



B부분이 시작되는 마디 31-34에서는 B^b이 아닌 Bⁿ이 등장함으로 조표에 근거한 d단조가 아닌 D-도리아(D-E-F-G-A-B-C) 선법이 사용되었음을 확인할 수 있다. A부분의 연결구에서 가져온 음형 a로 연주되는 첼로의 주선율을 피아노가 헤미올라 리듬형으로 반주하고 있다. 이 때 피아노에서 연주하는 화음은 b 반감7화음의 성격을 가지고 있다. 마디 33-34에서 첼로 선율의 G[#]을 통해 마디 35에서 자연스럽게 A장조로 전조한다. 이 때 피아노에서는 역시 헤미올라 리듬형의 반주로 A장조의 V₉이 제시되고 있다.

악보 30) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 31-36

D-도리아(D-E-F-G-A-B-C)

마디 35에서 A장조로 전조된 후 이어지는 마디 37-41에서는 첼로와 피아노 파트 모두 반음계적 진행이 드러남으로 인해 이전의 A장조의 조성감이 사라지는 듯 하지만 마디 41-42에서 A장조의 딸림화음과 버금딸림화음이 등장함으로 조성을 명확히 제시한다. 새로운 부분이 등장하기 전의 이러한 조성적 성격은 앞부분과 뒷부분을 나누는 형식적 기준을 제시한다.

악보 31) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 37-46

Meno mosso poco

pp subito

p *mf* *f*

Meno mosso poco

pp subito, leggiero

p *p* *mf* *f*

반음계적 진행

AM: V

dim. *Cédez* *Rubato*

sfz *dim.* *p* *più p*

음형 a

sfz *dim.* *p* *più p*

IV7

마디 44-51에서는 첼로 선율에서 음형 a가 지속적으로 등장하며, 피아노는 헤미올라 리듬형 반주와 반음계적 진행으로 첼로의 선율을 보조하고 있다. 조성은 마디 44에서 A장조의 모습을 보이다가 마디 45에서는 감5도 위의 E^b 장조로 전조되고, 마디 46-47에서 이러한 전조를 반복하고 있으며 이러한 전조는 V₉화음의 병렬을 통하여 이루어지고 있다. 마디 48-51에서는 앞서 언급한 것처럼 피아노에서는 반음계적 진행이 드러나고, 마디 49와 마디 51의 셋째 박에서 피아노의 아르페지오 화음과 첼로의 피치카토 음들은 13화음을 구성하고 있다. 이 역시 조성감을 약화시키는 결과를 낳게 하고, 그리하여 B부분의 종지는 A부분의 b부분 종지와 같이 C음을 중심으로 마무리된다.

악보 32) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 42-54

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 42-44 with a cello line and a piano line. The piano line features a chromatic progression in the right hand. The second system shows measures 45-47, with the piano line continuing the chromatic progression and the cello line playing a melodic line. The third system shows measures 48-50, with the piano line playing a sustained chord and the cello line playing a melodic line. The score includes various dynamics and performance instructions.

A'부분의 마디 54-55에서는 A부분의 마디 3-4가 재현된다. A'부분은 전반적으로 반음계적인 요소들로 구성되어 이러한 요소들이 조성감을 약화시키고 있으나, 마디 59-64에서 등장하는 A음 페달 포인트가 d단조의 딸림음으로서 d라는 조적 중심을 형성시켜주고 있다. 이는 2악장에서 아타카로 연결되는 제3악장의 조적 중심이 d로 제시될 것을 예상하게 한다. 피아노 파트 왼손의 A음 페달 포인트 위에 나타난 오른손의 8분음표 음형들은 제3악장의 르프랭의 피아노 파트 왼손 내성의 연속적인 8분음표 음형과 유기적인 관계를 가지고 있다(악보 33와 악보 34비교 참조).

악보 33) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제2악장, 마디 52-64

마디 3-4 재현

반음계적 진행

A Pedal point

(3) 제3악장 분석

2악장에서 아타카(attacca)로 연결되는 제3악장은 *Finale*라는 부제를 가지고 있으며 빠르기말은 ‘생동감 있게’(Animé)로 지시되어있다. 구성은 변형된 론도 형식을 취하고 있으며 세부 구성은 다음과 같다.

표 5) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장 구성

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

론도는 주제부인 리프레인(Refrain) A사이에 삽입부인 쿠플레(Couplet) B와 C를 끼고 반복되는 형식이다. 론도형식은 ABACAB'A의 구조로 각 조성관계는 다음과 같은 규칙을 가지고 있다.

표 6) 론도형식 조성관계

	R(A)	1C(B)	R(A)	2C(C)	R(A)	3C(B')	R(A)
Major	원조	딸림조	원조	관계조	원조	원조	원조
minor	원조	나란한조	원조	관계조	원조	원조 (또는 같은 으뜸음조)	원조

이러한 론도형식은 1(ABA)2(C)3(AB'A) 또는 1(AB)2(AC)3(AB')Coda(A)의 3부분형식으로 볼 수 있다. 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장은 조표 상으로 볼 때 리프레인과 쿠플레 B와 C가 다른 조성일

가능성을 제시한다. 그러므로 변화하는 조성과 선율의 윤곽을 보았을 때, 1(AB)2(A'CC')3(AC'')Coda의 3부분형식으로 볼 수 있다.

부분 1에서 리프레인 A의 피아노 파트 왼손의 내성은 제2악장의 마디 59-64의 피아노 오른손에서 볼 수 있었던 8분음표 음형이다. 이 음형이 제3악장 리프레인에 연속적으로 등장함으로써 제2악장과 제3악장을 유기적으로 묶어준다(악보 33와 악보 34 비교 참조). 피아노 반주형이 연속적인 공허한 5도를 쌓아 병진행되고있어 조성감이 모호해지지만, d단조의 딸림화음 등장으로 조성적 성격을 명확하게 제시하고 있다.

악보 34) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 1-4

Finale
Animé (92 = ♩) Léger et nerveux

제2악장
 마디 59-64
 음형 →

dm: i (경과적 진행) V

마디 23에서부터 겹세로줄로 구분된 쿠플레 B은 f#단조로 전조되어 론도형식에서의 리프레인과 제1쿠플레와의 조성관계에서 벗어나있다. 반음계와 선법이 적용된 피아노의 주선율로 조성감이 사라지며, 이러한 피아노의 선율 위에 첼로의 피치카토가 더해지면서 모호한 분위기를 자아낸다.

악보 35) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 21-24

(반음계적 진행) #m: V7

악보 36) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 45-52

온음음계(C-D-E-Gb-Ab-Bb)↑

반음계적 진행↑

마디 45-56은 제2쿠플레에 해당하는 C부분으로, 론도형식에서 리프레인과 제2쿠플레의 조성관계는 원조와 관계조여야 하지만 조표 상으로 C장조로 해석할 수 있다. 그러나 온음음계와 반음계의 사용으로 인해 조성감이 모호

해진다. 마디 45-48에서는 반음이 가미된 온음음계(C-D-E-G^b-A^b-B^b)가 사용되었는데, 이 반음들은 마디 49-52로 갈 수 있는 교량역할을 한다. 마디 49-52에서 첼로와 피아노 파트에 이러한 반음계적 진행이 적용되었음을 알 수 있다.

제3악장은 론도형식과는 달리 부분 3에서 리프레이인의 반복 없이 쿠플레 C"로 마무리된다. 쿠플레 C" 다음으로 등장하는 코다 역시 리프레이인 A의 요소가 아닌 쿠플레 C의 리듬과 선율 모티브를 지니고 있는데, 이 때 사용된 쿠플레 C의 리듬과 선율은 제1악장 마디 31-32(악보 19-a, b 참조)에서 가지고 온 것이다. 제3악장이 론도주제의 반복이 아닌 제1악장의 리듬적·선율적 동기로 마무리된다는 점은 전곡이 하나의 순환적 구조를 가진 단악장 형식을 추구한 모습으로 해석할 수 있다. 이는 《첼로와 피아노를 위한 소나타》의 제1악장이 d단조로 시작하여 D장조로 종지하였으나, 제3악장 마지막 종지에서 d단조로 마무리되는 사실로 더욱 확실해진다.

악보 37) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 115-123

The image shows two excerpts from Debussy's Sonata for Cello and Piano, third movement. The top excerpt shows measures 115-123, featuring a cello line with a piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo (la moitié plus lent)' and 'Rit.' (ritardando). The piano part includes dynamic markings such as 'f', 'ff', and 'ff sec', and articulation like 'pizz.' (pizzicato) and 'arraché' (arratched). The score is signed 'dm: i' and '(Été 1915)'. The bottom excerpt shows measures 115-123, featuring a cello line with a piano accompaniment. The tempo is marked '1^{er} Mouvt' and 'pizz.'. The piano part includes dynamic markings such as 'f', 'ff', and 'ff sec', and articulation like 'arraché' (arratched) and '8-1'. The score is signed 'dm: i' and '(Été 1915)'.

마디 37-44의 A'는 리프레인 A의 재현으로 제3악장의 처음에 제시된 리프레인 A의 조성인 d단조가 아닌 C장조로 제시되어 론도형식의 조성관계에 부합하지 않는 모습을 보이고 있다. 그러나 A' 또한 리프레인 A의 음악적 내용과 마찬가지로 첫 박에서 으뜸화음이 등장한 뒤 딸림화음의 반복 제시로 비교적 조성감을 명확하게 느낄 수 있다.

악보 38) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 37-41

CM: I (경과적 진행) V

마디 57-68의 쿠플레 C'는 D^b장조로 전조되어 쿠플레 C와는 다른 조성으로 제시된다. 그러나 쿠플레 C'가 시작되는 마디 57-58의 첼로 선율과 마디 63-65의 피아노 선율의 리듬적·선율적 진행은 쿠플레 C의 마디 49-52의 첼로 선율에서 가져온 것이다(악보 36과 악보 39 비교 참조).

악보 39) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 57-66

9 **Lento. Molto rubato con morbidezza**
pp dolcissimo ma sostenuto
Lento. Molto rubato
pp molto dolce, lusingando
pp
delicatissimo
dolce vibrato
piu pp
pp
piu pp

쿠플레 C"는 조표 상으로 d단조를 나타내고 있지만 마디 104-105의 첼로 선율 역시 쿠플레 C의 마디 49-52에서 가져온 것이다(악보 36과 악보 40 비교 참조). 마디 104와 106에서 d단조의 으뜸화음이 첫 박에 제시됨으로 조성감이 명확해지는 듯 하지만, 반음계적 진행과 C와 C'에서는 볼 수 없었던 선법적 내용이 등장함으로 조성감이 불확실하게 제시된다. 마디 108-109에서 F-에올리아(F-G-A^b-B^b-C-D^b-E^b)로 모호해진 조성감은 마디 110-111의 D-에올리아(D-E-F-G-A-B^b-C)로 D음의 조적 중심이 만들어지고, 마디 112-114의 피아노 화성이 d단조의 으뜸화음으로 등장함으로 인해 조성감이 비교적 명확하게 제시된다.

악보 40. 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 102-114

Appassionato ed animando
p sostenuto p
 Appassionato ed animando
p

반음계적 진행

p
mf
mf

F-에올리아(F-G-Ab-Bb-C-Db-Eb)

mf
molto
mf
molto
sf
sf
sf sec
sf
sf
sf sec
f

dm: I 9

D-에올리아(D-E-F-G-A-Bb-C)

제3악장의 리프라인에 해당하는 A부분은 d단조의 성격을 가지고 있으나, 피아노 파트에서 왼손 베이스부터 오른손까지 공허한 5도를 쌓음으로 조성감이 모호해진다. d단조의 으뜸화음으로 시작하여 순차 하행하는 3화음들의 제3음은 왼손의 내성에서 전타음(appoggiatura) 다음에 나오는 약박에서 위

을 통해 색채적인 변화를 주고 있다. 피아노 파트의 왼손 내성은 마디 1-8과 달리 슬러가 없는 스타카토로 제시되었으므로, 페달을 짧고 가볍게 쓰면서 '표현을 가지고 그 음의 길이를 충분히 지속되도록(*expressif et soutenu*)' 연주하라고 지시된 첼로의 선율이 돋보이도록 반주하여야 한다.

악보 42) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 5-16

dm: i (반진행)

(색채적 변화)

(색채적 변화)

Molto rit. // au Mouvt

Molto rit. // au Mouvt

dm: V7

DM: V7 I

마디 15-23에서는 첼로와 피아노가 서로의 역할을 주고받는다. 여기서 주 선율은 E-도리아(E-F[#]-G-A-B-C[#]-D) 선법으로, 반주 역할을 하는 파트에서는 D장조로 연주된다. 그럼으로 E와 D라는 두 개의 중심음이 형성됨으로써 조성감은 더욱 불분명해진다.

악보 43) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 15-22

The image shows a musical score for measures 15-22 of Debussy's 'Sonata for Cello and Piano'. The score is in E Dorian mode (E-F[#]-G-A-B-C[#]-D). It features a cello part with 'p volubile' and 'au Mouvt' markings, and a piano accompaniment with 'p' and 'DM' markings. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

마디 1-22의 제1쿠플레인 B부분은 론도형식에서 리프레인과 제1쿠플레의 원조와 딸림조의 관계가 아닌, 원조의 3도 위인 f[#]단조로 반음계적 진행을 통해 전조된다. 마디 23에서 첼로가 피치카토로 f[#]단조의 V₇을 분산화음으로 연주하면서 조성을 확실히 제시하지만, 반음계적 진행이 조성을 모호하게 만든다. 이러한 진행과 흐름이 마디 25-26에서 동일하게 반복한 뒤, 마디 27-28에서 F-리디아(F-G-A-B-C-D-E) 스케일이 등장함으로써 f[#]단조의 조성감은 사실상 거의 사라진다.

악보 44) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 21-28

(반음계적 진행) f#m: V7

(반음계적 진행) m.g.

(반음계적 진행) m.g.

Poco stretto - - - Cédez - - //

Poco stretto - - - Cédez - - //

F-리디아(F-G-A-B-C-D-E)

F-리디아 스케일 뒤에 이어지는 마디 29-32의 음악적 내용의 조성은 마디 23-26의 f#단조의 같은 으뜸음조인 F#장조로 제시되어 선율을 반복한다. 그 흐름 역시 마디 29에서 첼로의 F#장조의 으뜸화음을 분산화음으로 제시하여 조성감을 명확히 드러내지만, 마디 30에서는 피아노의 반음계적 진행과 첼로의 화성을 통해 d단조의 성격을 보여주며 조성감을 불확실하게 만든다. 마디 31-32에서 이러한 음악적 흐름을 동일하게 반복한 뒤, 마디 33-34의 피아노에서 반음계를 가미한 스케일이 긴박하게(*Poco a poco stretto*) 연주되면서 모호해진 조성감은 마디 35에서 d단조의 으뜸화음이 등장함으로 명확해진다. 그러나 마디 36의 피아노 파트 두 번째 박자에서 C장조의 V7이 제시되며 다음에 이어질 리프레인의 조성이 원조가 아닌 C장조로 전조될 것을 예상하게 한다.

악보 45) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 29-36

F# : I

dm: ii7

dm: i CM: V7

A'는 리프레인 A와 같은 리듬과 선율로 재현되고 화성 진행과 역시 리프레인 A와 동일하다. 그러나 같은 조가 아닌 C장조로 제시되어 론도형식의 조성관계의 부합하지 않는 모습을 보이고 있다.

마디 37-38에서는 리프레인 A에서 볼 수 있었던 피아노 파트의 공허한 5도의 쌓기나 병진행이 아닌 피아노 파트의 오른손 외성과 왼손 내성의 유니즌이 병진행되며 슬러 스타카토로 두 음씩 묶여있어 더욱 선명하게 연주된다. 또한 마디 37-38과 마디 42-44에서 피아노 파트의 왼손 베이스는 4분음표로 리프레인 A의 왼손 베이스 8분음표 스타카토보다 더 긴 음가를 가지고 있다. 이를 통해 A'는 리프레인 A보다 조성감이 더 명확하게 드러난다. 그러므로 페달을 8분음표 단위가 아닌 4분음표 단위로 밟아주며 조성감이 더 분명하게 느껴지도록 연주해야 한다.

악보 46) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 37-44

1^{er} Mouvt

sur le chevalet

p

dim. molto

pp

1^{er} Mouvt

f Unison

p subito e dim. molto

pp

CM: I (경과적 진행) V

p espressif

cre - seen - do

p

cre - seen - do

Cédez //

마디 45-56의 쿠플레 C는 앞서 언급했듯이 조표 상으로는 C장조로 해석될 수 있으나 온음음계와 반음음계의 사용으로 조성감이 불분명해진다.

악보 47) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 45-56

8 Con fuoco ed appassionato
p sostenuto
 Con fuoco ed appassionato
p *più p* *p*

온음음계(C-D-E-Gb-Ab-Bb)↑

Sempre
p *molto* *p* *molto*
 Sempre
p *p* *p* *p*

반음계적 진행↑

mf *f*
mf *f*

온음음계(Db-Eb-F-G-A-B)↑

마디 57-68의 쿠플레 C'는 D^b 장조로 전조된다. 마디 57-62에서 피아노 파트의 왼손은 D^b 장조의 딸림화음이 3음을 제외한 셋잇단음표 형태의 오스티나토 베이스를 연주하고 있다. 오른손은 이 오스티나토 베이스 위에 제2전위 형태의 장3화음 병진행을 통하여 조성을 모호하게 만들며 첼로의 반음계적인 선율에 다양한 색채감을 부여하고 있다.

악보 48) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 57-68

9 **Lento. Molto rubato con morbidezza**

pp *dolcissimo ma sostenuto* *pp*

Lento. Molto rubato

pp *molto dolce, lusingando* *pp*

G♭M FM DM GM G♭M FM DM GM

(b)

AbM Ostinato Bass

pp *delicatisimo* *dolce vibrato* *pp* *piu pp*

pp *pp* *pp* *piu pp*

EM Ostinato Bass AbM Ostinato Bass

estinto

estinto

이어지는 연결구는 A장조로 제시되어 다음에 이어질 리프레인의 조성이 원조인 D장조로 재현됨을 예상하게 한다. 연결구의 피아노 파트의 첫 화성은 A장조의 V₉로 비교적 명확한 조성감을 가지고 등장한다. 첼로는 셋잇단음표로 같은 패턴의 음형을 카덴차 풍으로 반복한다. 마디 77-79의 반음계적 진행을 통해 마디 79-80에서 C[#]-도리아 (C[#]-D[#]-E-F[#]-G[#]-A[#]-B)선법이 사용되었으며, 마디 81-83에서는 온음음계(C-D-E-G^b(F[#])-A^b-B^b)의 사용으로 인해 조표 상의 조성인 A장조가 명확히 드러나지 않는다.

악보 49) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 67-84

1^{er} Mouvt
sur la touche
estinto
pp
3 3
1^{er} Mouvt
estinto
pp
AM: V9

sempre pp
pp poco marcato
p

완전5도 병진행

sur le chevalet
crescendo
crescendo
Pos. ord.
f

반음계적 진행
C#-도리아(C#-D#-E-F#-G#-A#-B)

sf sf
molto dim.
p
più p

온음음계(C-D-E-Gb-Ab-Bb)

A'는 리프레인 A의 반복으로 론도형식에서 리프레인이 재현될 때 같은 조로 재현되는 것에 부합한다. 그러나 마디 96-97에서 A부분의 마디 15-18과

마찬가지로 첼로의 주선율에 E-도리아 그리고 피아노의 반주에는 D장조가 적용된 것과 달리 마디 100-103에서 첼로 파트는 E^b장조의 조성적 성격을 가지고 딸림음인 B^b을 트릴로 지속하고, 피아노 파트는 F-도리아(F-G-A^b-B^b-C-D-E^b)가 사용되었다.

악보 50) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 96-103

au Mouvt E-도리아(E-F[#]-G-A-B-C[#]-D)

au Mouvt

F-도리아(F-G-A[#]-B[#]-C-D-E[#])

쿠플레 C''는 앞서 설명했듯이 조표 상으로는 d단조를 나타내고 있으나 반음계적 진행과 쿠플레 C나 C'에서는 볼 수 없었던 선법적 진행으로 인해 조성감이 약화된다. 그러나 마디 110-111에서 D-에올리아(D-E-F-G-A-B^b-C)의 등장으로 D음에 조적 중심이 부여되고 마디 112-114의 d단조의 i₉ 화음의 제시로 D음이 중심이 되는 조성감이 비교적 명확해진다(악보 40 참조).

리프레인의 반복 없이 등장한 코다에서는 마디 115-118의 첼로의 독주로 제1악장 마디 31-32의 선율과 리듬형이 재현된다(악보 19-a,b 참조). 코다

의 음악적 내용으로서의 조성은 마디 115-121까지 두 마디 단위로 g단조, g단조의 나란한 조성인 B^b장조 그리고 리프레인 조성의 증4도 아래인 A^b장조로 불안정하게 변화하며 조성감을 불확실하게 만든다. 그러나 마디 120-123에서는 명확한 d단조의 으뜸화음으로 종지한다.

악보 51) 드뷔시, 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 제3악장, 마디 119-123

순환동기(제1악장 마디 31-32)

gm BbM

1^{er} Mouvt pizz. 1^{er} Mouvt

ff sff ff sec

arraché 8-1

dm: i added tone

(Été 1915)

Ⅲ. 결론

본 논문은 드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 분석을 통하여 그의 후기 음악 어법을 연구하였다. 이를 위해 드뷔시의 음악관 변화에 대한 연구가 선행되었다. 초기(1880-1889), 중기(1889-1903) 그리고 후기(1910년대 이후)로 나누어 각 시기에 습득한 음악적 경험들과 창작들을 통해 드뷔시의 음악관 변화를 확인하였다.

창작관 변화에 대한 장에서 기술한 다음과 같은 내용, 후기(1910년대 이후)는 중기에 형성된 그의 인상주의 음악어법을 바탕으로 드뷔시만의 독자적인 형식을 구축하는 시기였음은 1915-1918년에 작곡된 드뷔시의 3개의 실내악 소나타를 통해 확인된다.

드뷔시의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》는 소나타 형식을 연상시킬 수 있는 3개의 악장 구성으로 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 복합3부형식, 제3악장은 론도형식으로 분석될 수 있다. 그러나 이러한 형식 안에 내재된 음악적 내용들은 고전적인 소나타 형식의 모습과 완전히 동일한 모습을 보이고 있지는 않다. 드뷔시의 중기 작품에서 인상주의 음악어법을 대변했던 교회 선법의 사용(D-에올리아, C-이오니아, D-리디아, D-로크리아, D-도리아, E-도리아, F-리디아, C[#]-도리아, F-에올리아), 공허한 5도, 병진행, 5음음계, 온음음계, 옥타토닉 등을 ‘형식’이라는 외형적 틀 안에 담아냄으로써 자신만의 독자적인 형식을 구축하였다.

표면적으로 소나타악장형식을 차용한 제1악장의 제시부 제1주제에서 D-에올리아에 이어 등장하는 C-이오니아 선법은 재현부에서 제1주제가 C장조로 재현하려는 변화된 예견이었다. 재현부의 제1주제가 전통적 소나타악장형식에서 원조로 제시되는 것이 일반적이지만, 드뷔시는 재현부에서 제1주제를 제시부에서 암시해두었던 C-이오니아 선법으로 재현하면서 형식의 변화를 꾀하였다. 또한 제시부 제1주제와 제2주제의 대조성을 조성 간의 대조가 아

닌, 선법과 조성 간의 대조(제1주제: D-에올리아/제2주제: d단조)로 표현함으로써 변화를 주었다.

‘제시-대조-반복’의 3부분형식을 취하는 제2악장은 반복에 해당하는 A'부분이 A부분과 완전히 동일하게 재현되지 않음으로써 전통적인 3부분형식에 변화를 주었다. A'에서 A부분의 선법의 혼용이 드러나는 마디 1-2를 제외하고 마디 3-4만을 재현하여 A부분의 시작에서 강하게 드러났던 선법적 성격을 반음계적 내용으로 강조하였다. 이러한 정확한 반복이 아닌 변화된 내용뿐 아니라, A'부분의 마지막이자 2악장을 마무리하는 마지막 부분(f부분)은 3악장을 예견하는 음형을 제시하는 변화를 주었다. 이 변화는 《첼로와 피아노를 위한 소나타》 전곡의 3악장 구성을 2개 악장으로 볼 수 있게 한다.

제3악장은 론도형식으로 d단조로 시작되고 d단조로 종지하는 닫힌 구조를 취하는 사실은 기본론도형식의 조성관계에 부합하고 있다. 그러나 기본론도형식에서 리프레인이 원조로 재현되어야 하는 원칙을 벗어나 중간 부분(마디 37-44)에서 C장조로 제시함으로써 변화된 모습을 보여주었다.

이렇게 형식과 인상주의 음악어법을 결합시킨 내용 외에도 이 곡에서는 ‘순환기법’이라는 드뷔시의 음악어법을 확인할 수 있었다. 제1악장 제시부 제1주제의 음형이 제2주제와 제2악장의 연결구 그리고 제2악장 B부분 첼로 선율의 주요 리듬과 선율로 사용된 것, 제2악장 f부분과 제3악장 리프레인에 등장하는 음형의 유기적 관계 그리고 제1악장 재현부에 등장하는 첼로의 선율이 제3악장에서 쿠플레 C의 리듬과 선율 모티브로 등장했고 이러한 모티브가 리프레인의 반복 없이 등장한 코다에서도 재현되었다. 각 악장 주요 동기들 간의 이러한 유기적 관계는 3악장 구성의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 유기적인 관계를 가진 단악장으로도 해석이 될 수 있음을 시사한다.

이렇듯 형식이라는 외형을 가져왔지만 그 안에 있는 음악적인 내용은 중기에서 구축한 인상주의 음악어법을 적절하게 운용하여 인상주의 음악어법으로만 해석할 수 없는 드뷔시만의 독자성을 형성하였다.

참 고 문 헌

1. 국내서적 및 번역서

권유희. "클로드 드뷔시." 『20세기 작곡가 연구1』. 이석원·오희숙 책임편집: 64-107. 서울: 음악세계, 2003.

신인선. 『드뷔시 바다』. 파주: 음악세계, 2013.

전지호. 『들으며 배우는 음악분석 2』. 서울: 심설당, 2001.

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

Griffiths, Paul. 『현대음악사:드뷔시에서 불레즈까지』 (*Modern Music: A concise history from Debussy to Boulez*). 신금선 역. 서울: 이화여자대학교출판부, 1994.

Kamien, Roge. 『서양음악의 유산2』 (*Music an Appreciation*). 김학민 역. 서울: 예술, 1993.

2. 외국문헌

Lesure, François and Howat, Roy. "Debussy, (Achille-)Claude." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.7, edited by Stanley Sadie, 96-119. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

Wheeldon, Marianne. *Debussy's Late Style*. Indiana University Pr. 2009.

3. 학술지 논문

박선희. “드뷔시 음악에 끼친 동양의 전통음악과 일본의 미술작품의 영향력에 대한 고찰.” 『음악과 문화』 30 (2014): 209-234.

백병동. “드뷔시 프렐류드 제1권을 통해 본 5음음계의 활용가능성.” 『예술논문집』 52 (2013): 167-185.

홍선경. “C. Debussy의 Sonata No. 1 for Cello and Piano에 대한 분석연구.” 『이화음악』 9 (1983): 32-74

4. 학위 논문

고민정. “드뷔시의 바이올린과 피아노를 위한 소나타 g단조에 관한 분석 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2007.

김정아. “인상주의 작곡가의 바이올린 음악 : 드뷔시의 바이올린 소나타를 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2001.

김정미. “R. Schumann Violin Sonata Op.105, No.1과 C. Debussy Violin Sonata No.3에 대한 분석 및 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문. 1992.

백선희, “Claude Debussy의 sonata no.1 in d minor for cello and piano 분석연구.” 국민대학교 석사학위논문, 2006.

송금선, “Claude Debussy 『첼로소나타(Cello sonata in d minor)』 반주 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2003.

서아진. “드뷔시와 라벨의 관현악 기법 비교 연구: 바다(La mer)와 라 발스(La valse)를 중심으로.” 서울대학교 석사학위논문, 2013.

장희원, “C. A. Debussy의 Sonata pour violoncello et piano에 대한 분석 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2014.

조경아. “교회 선법의 변천 과정에 관한 연구: 고대 그리스에서 현대까지.”

이화여자대학교 박사학위논문, 2009.

주지혜, “C. Debussy의 「Sonata for Violoncello and Piano in d minor」의 분석적 연구,” 경원대학교 석사학위논문, 2011.

Yoohee, Kwon. "Tradition and Innovation in The Three Late Sonatas of Claude Debussy." Ph.D. Diss., Minnesota University, 1997.

5. 악보

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

Debussy, Claude. *Prélude à l'après-midi d'un faune*. in *Three Great Orchestral Works in Full Score*. Mineola: Dover Publications, 1983.

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

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

Debussy, Claude. *String Quartet in g minor, Op.10*. arranged by Harry Löwy. Paris: Durand & Fils, 1909.

Debussy, Claude. *Pierrot*. Paris: La Revue Musicale, 1926.

Debussy, Claude. *Prelude I*. First edition. Paris: Durand et Cie., 1910.

Rameau, Jean-Philippe. *Les Fêtes de Polymnie, RCT 39*. Edited by Claude Debussy. In *J.P. Rameau: Oeuvres Complètes*, Tome XIII. Paris: Durand, 1908.

6. 인터넷 자료

[https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_\(Debussy\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Cello_Sonata_(Debussy)). 2017년 4월 28일 접속.

ABSTRACT

A Study on the Late Music Style in Debussy's 《Sonata for Cello and Piano》

EUNSAEM JO

Major in Collaborative Piano, Master of Music
Graduate School of Sungshin University

This paper is a research of 《Sonata for Cello and Piano》 composed by Claude Debussy, a French composer, called the precursor of impressionistic music.

Debussy acquired the orthodoxy of Western music, but he created his own impressionistic musical language, influenced by symbolistic literature and impressionistic art, and this trend betrayed the antipathy of Wagnerism represented as German romanticism which was overflowing in the musical world of Europe at that period, and satisfied the need and yearn of 'The New Music'. Debussy applied and developed the expression established through this process into many branches from Operas to Songs, Symphonies, Chambers, and solo pieces, and this reached to the artistic quintessence in his late pieces after 1914.

《Sonata for Cello and Piano》 is the first piece among three pieces representing Debussy's late pieces composed after the outbreak of The

World War I in 1914. While Debussy borrowed the conventional name of German music, 'Sonata', the substance of it congruously brought conventional musical language of German music and creative musical language of his own together.

This paper will account the transition of Debussy's musical aesthetics with dividing his pieces into Early(1880-1889)·Middle((1889-1903)·Late(1910s), and examine his own musical languages reflecting convention and innovation through analyzing respective movements of 《Sonata for Cello and Piano》 .