creative commons

COMMONS DEED

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

dCollection

음악학석사 학위논문

J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉
L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉
F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉
S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉
연주 및 연구

2023년 8월

서울대학교 대학원

음악과 피아노전공

조 해 민

J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉
L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉
F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉
S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉
연주 및 연구

지도 교수 김 규 연

이 논문을 음악학석사 학위논문으로 제출함
2023년 5월

서울대학교 대학원
음악과 피아노전공
조 해 민

조해민의 음악학석사 학위논문을 인준함
2023년 6월

위 원 장	박종화	(인)
부위원장	이민정	(인)
위 원	김규연	(인)

초 록

J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉
L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉
F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉
S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉
연주 및 연구

서울대학교 음악대학원
음악과 피아노전공
조 해 민

본 논문은 본인의 석사 과정 졸업 연주 프로그램인 J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉, L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉, F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉, S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op.1〉에 대한 연구이다. 각 작품의 시대적 배경과 구조를 분석하여 곡에 대한 이해도를 높이는 데에 목적을 둔다.

장 필립 라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764년)는 후기 바로크의 대표적인 이론가이자 작곡가이다. 라모는 세 권의 클라브생 독주 모음곡집을 작곡하였으며, 그 중 A조성 모음곡은 마지막 작품인 〈신 클라브생 모음곡집〉에 수록되었다. 모음곡 내에 전통적인 춤곡과 성격 소품이 병존하고 있으며, 동형진행을 통한 선율과 화성의 발전이 특징이다. 두도막 형식, 변주 형식, 론도 형식 등 구조적으로 다양한 시도가 이루어졌다.

루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 독일의 고전주의를 대표하는 작곡가이다. 그의 피아노 소나타는 초기, 중기, 후기의 세 시기로 구분할 수 있으며, 〈피아노 소나타 Op. 109〉는 후기에 속하는 작품이다. 알레그로 소나타 형식인 1, 2악장과 변주곡 형식인 3악장으로 구성되어 있고, 펼침화음

과 긴 트릴의 사용으로 표현적인 측면에서 낭만성이 드러나는 작품이다.

낭만주의를 대표하는 작곡가인 프레데리크 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)은 200여곡이 넘는 피아노 작품을 남겼다. 그는 문학 장르인 발라드를 피아노 음악으로 양식화하였고, 총 4곡의 발라드를 작곡하였다. 〈발라드 4번〉은 그중 마지막으로, 빈번한 전조와 반음계의 사용으로 인하여 화성적으로 모호한 것이 특징이다. 또한 기교적으로 까다로운 코다와 대위법적인 패시지가 돋보이는 작품이다.

세르게이 프로코피예프(Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)는 20세기 러시아의 대표적인 작곡가이자 피아니스트이다. 그는 신고전주의의 영향을 받아 전통적인 형식에 본인만의 독창적인 현대적 음악 어법을 더하였다. 〈피아노 소나타 1번〉은 상트페테르부르크 음악원에 재학하던 시기에 남긴 습작을 발전시킨 곡으로, 반음계와 온음계의 사용, 잦은 변박과 헤미올라 리듬이 특징이다.

주요어 : 라모, 베토벤, 소나타, 쇼팽, 발라드, 프로코피예프
학　번 : 2020-22582

목 차

제 1 장 서 론 8

제 2 장 본 론 10

1. J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉 10
   1) 작품 배경 10
   2) 작품 연구 12
2. L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉 29
   1) 작품 배경 29
   2) 작품 연구 32
3. F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉 45
   1) 작품 배경 45
   2) 작품 연구 48
4. S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉 57
   1) 작품 배경 57
   2) 작품 연구 60

제 3 장 결 론 71

참고 문헌 74

Abstract 76

표 목차

[표 1] 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 구성 12

[표 2] 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 구성..... 32

[표 3] 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 1악장 구조..... 33

[표 4] 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 2악장 구조..... 37

[표 5] 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 3악장 구조..... 40

[표 6] 쇼팽 〈발라드〉 구성 47

[표 7] 쇼팽 〈발라드 4번〉 구조 48

[표 8] 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부 구조..... 49

[표 9] 쇼팽 〈발라드 4번〉 발전부 구조..... 52

[표 10] 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부 구조..... 53

[표 11] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 구조..... 60

[표 12] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부 구조..... 61

[표 13] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부 구조..... 65

[표 14] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 재현부 구조..... 68

악보 목차

〈악보 1〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 알라망드, 마디 1-12..... 14

〈악보 2〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 알라망드, 마디 21-31..... 15

〈악보 3〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 쿠랑트, 마디 1-16..... 17

〈악보 4〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 쿠랑트, 마디 30-33..... 17

〈악보 5〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 사라방드, 마디 1-11..... 19

〈악보 6〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 사라방드, 마디 12-21..... 19

〈악보 7〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 세 개의 손, 마디 1-9..... 20

〈악보 8〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 세 개의 손, 마디 20-28.. 21

〈악보 9〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 세 개의 손, 마디 33-38.. 21

〈악보 10〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 작은 팡파르, 마디 1-12 22

〈악보 11〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 작은 팡파르, 마디 19-32..... 23

〈악보 12〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 작은 팡파르, 마디 19-32..... 24

〈악보 13〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 의기양양한 여인, 마디 28-36..... 25

〈악보 14〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 가보트 테마, 마디 1-24 26

〈악보 15〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 가보트 제 1변주, 마디 1-4..... 27

〈악보 16〉 베토벤 〈피아노 소나타 25번〉 3악장, 마디 1-4..... 34

〈악보 17〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 1악장 제시부, 마디 1-8 34

〈악보 18〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 1악장 제시부, 마디 9-11 35

〈악보 19〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 1악장 발전부, 마디 15-20 35

〈악보 20〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 1악장 재현부, 마디 58-6 36

〈악보 21〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 2악장 제시부, 마디 1-8 38

〈악보 22〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 2악장 제시부, 마디 25-33 38

〈악보 23〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 3악장 테마, 마디 1-1... 41

〈악보 24〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 3악장 제 4변주, 마디 97-98 43

〈악보 25〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 3악장 제 6변주, 마디 164-165 44

〈악보 26〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 서주, 마디 1-2 49

〈악보 27〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부, 마디 21-28 50

〈악보 28〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부, 마디 56-61 51

〈악보 29〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부, 마디 81-85 52

〈악보 30〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 발전부, 마디 107-109 53

〈악보 31〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부, 마디 128-133 54

〈악보 32〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부, 마디 135-147 55

〈악보 33〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부, 마디 215-216 56

〈악보 34〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 서주, 마디 1-6 61

〈악보 35〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 4-9 62

〈악보 36〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 34-39 63

〈악보 37〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 40-45 64

〈악보 38〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 82-84 65

〈악보 39〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부, 마디 91-97 66

〈악보 40〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부, 마디 116-121 67

〈악보 41〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부, 마디 134-136 67

〈악보 42〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 재현부, 마디 173-175 69

〈악보 43〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 코다, 마디 240-244..... 70

제 1 장 서 론

본 논문은 본인의 석사 과정 졸업 연주 프로그램인 J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉, L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉, F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉, S. Prokofiev 〈 Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉에 대한 연구이다. 각 작품의 시대적 배경과 구조를 분석하여 곡에 대한 이해도를 높이는 데에 목적을 둔다.

라모(Jean-Philippe Rameau, 1683-1764)는 후기 바로크를 대표하는 이론가이자 작곡가로서, 근대 화성학을 이론화한 「화성론」(Traitè de l' Harmonie)을 발표하여 음악사에 중대한 업적을 남겼다. 그는 프랑스의 2세대 건반음악 작곡가로 활동하였으며, 프랑스 음악과 이탈리아 음악의 특징을 결합시켰다. 세 권의 클라브생 독주 모음곡집 중, A장조와 a단조가 수록된 〈신 클라브생 모음곡집〉은 전통적인 춤곡과 성격 소품으로 구성되어 있다. 본 논문에서는 형식적으로 다양성을 추구한 라모의 작곡 기법과 각 춤곡의 음악적 성격에 대해 연구하고자 한다.

독일의 대표적인 작곡가 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 전통을 계승하여 발전시켰고, 낭만주의로 나아가는 선구적 역할을 하였다. 그의 피아노 소나타는 1782년부터 1783년에 작곡된 작품 번호가 없는 3개의 소나타와 초기, 중기, 후기로 구분되는 32개의 소나타로 이루어져있다. 후기에 속하는 〈피아노 소나타 Op. 109〉는 베토벤의 원숙미가 드러나는 곡으로, 내면을 표현하는 자아성찰적인 태도가 내재되어 있다. 본 논문에서는 이 작품의 작곡 배경을 알아보고, 악장 구성에 있어 획기적인 시도를 한 베토벤의 작곡

기법들을 연구하고자 한다.

19세기 초 바르샤바 공국(現폴란드)에서 출생한 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)은 낭만주의의 전형이 되는 작곡가로, 피아노 음악의 양식과 표현 기법을 극치로 이끌어냈다. 노래하는 듯한 선율, 장식음의 풍부한 사용, 템포 루바토(rubato) 주법이 특징이며, 〈발라드 4번〉에도 위와 같은 기법이 드러난다. 그는 당대 문학 작품 양식인 발라드(ballad)를 피아노 음악으로 발전시켰는데, 각 주제가 서술적으로 점차 발전되는 전개 방식을 갖추었다. 본 논문에서는 발라드 장르의 특성과 〈발라드 4번〉의 전개 방식에 대해 연구하고자 한다.

20세기 러시아 제국 태생인 프로코피예프(Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)는 정치적 과도기 시대에 활동하며 신고전주의적 경향성을 띤 작곡가였다. 그는 고전주의 양식을 따름과 동시에 현대적 음악 어법을 덧붙인 혁신적인 작품을 다수 남겼다. 그의 작품은 세 시기로 나누어지며, 〈피아노 소나타 1번〉은 러시아에 거주하던 시기에 작곡되었다. 본 논문에서는 이 작품의 작곡 배경과 소나타 형식에서 현대적 어법이 전개되는 방식에 대해 연구하고자 한다.

제 2 장 본 론

1. J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉

1) 작품 배경

장 필립 라모는 바로크시대 프랑스에서 활동한 음악 이론가이자 작곡가, 오르간과 클라브생 연주자이다. 그는 프랑스의 오페라-발레 양식을 확립하였으며 음악이론가로서 근대 화성학을 이론화 「화성론」(Traitè de l' Harmonie)을 저술하였다. 그의 오페라 음악과 건반음악 작품에서는 현대 기능화성법의 토대가 된 조성음악 화성 체계가 드러나고 있다. 프랑스의 바로크 건반 음악 작곡가는 총 3세대로 구분할 수 있으며, 라모는 2세대 작곡가에 속하였다. 2세대 건반 음악 작품은 전통적인 기법과 새로운 기법의 요소를 모두 갖추고 있었다.[1] 또한, 라모는 당대 프랑스 음악 어법에 이탈리아 음악의 특징을 더하였는데, 이에 따라 그의 작품은 기교와 복잡성, 더 길고 뚜렷한 선율선을 갖추게 되었다.[2]

라모는 초기에 세 개의 독주 모음곡을 작곡하였다. 1706년 첫번째 작

[1] Ann Bond, *A Guide to the Harpsichord*, (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997), p. 146.

[2] Timothy Schultz, *Performing French Classical Music: Sources and Applications*, (Hillsdale: Pendragon Press, 2001), pp. 4-5.

품집인 〈클라브생 모음곡집 제 1권〉(Premier livre de Pièces de Clavecin〉이 출판되었고, 1724년에는 두번째 작품집인 〈클라브생 모음곡집〉(Pièces de Clavecin)이 출판되었다. 세번째 작품집인 〈신 클라브생 모음곡집〉(Les Nouvelles Pièces de Clavecin en La)은 출판연도에 대한 설의가 있었으나 작품집의 서문에 비추어 볼 때, 1726년 2월에서 1727년 여름 사이에 출판된 것으로 추정된다.[3] 그 밖에도 실내악을 독주곡으로 편곡한 〈5곡의 실내악 작품집〉(Pieces de Clavecin en concerts), 독립된 작품인 〈왕세자비〉(la Dauphine), 오페라-발레 음악을 편곡한 〈우아한 인도의 나라들〉(Les Indes galantes)과 〈작은 망치〉(Les petits marteaux)가 있다.

〈신 클라브생 모음곡집〉에는 A음이 으뜸음인 모음곡과 G음이 으뜸음인 모음곡이 함께 수록되어 있다. 그 시대 프랑스의 다악장 작품은 발췌 연주가 가능하였기 때문에 모음곡은 모든 악장을 통합하는 주제가 아닌 같은 조성을 기반으로 묶였다. 세번째 작품인 〈신 클라브생 모음곡집〉 또한 처음부터 끝까지 연주하기 위해 작곡되지 않았다. A조성 모음곡은 춤곡 형식을 따른 '알라망드', '쿠랑트', '사라방드', 테마와 6개의 변주로 이루어진 '가보트', 성격 소품(character piece)인 '세 개의 손'(Les trois mains), '의기양양한 여인'(La Triomphante), '작은 팡파르'(Fanfarinette)로 이루어져있다. 두도막 형식, 론도, 변주곡 형식이 사용되었고 동형 진행이 자주 등장하는 것이 특징이다.

라모는 클라브생 작품에서 두도막 형식을 계속 발전시켰다. 첫번째 작품집에서는 동일한 리듬에 선율을 독립적으로 발전시키는 기법을 사용하였다. 이후 작품에서는 두도막 형식의 각 부분이 대칭적으로 변하였으며 모티브의 구조는 더욱 견고해졌다. 또한, 손을 교차해서 사용하는 크로

[3] Jean-Philippe Rameau, *Sämtliche Clavierwerke Band II,* ed. by Siegbert Rampe, (Kassel: Bärenreiter, 2020), pp. 9-10.

스핸드 기법과 곡의 짜임새를 풍부하게 만드는 펼침화음의 사용이 특징이다.[4]

2) 작품 연구

16곡의 작품으로 이루어진 〈신 클라브생 모음곡집〉 중 A음을 으뜸음으로 두는 모음곡은 총 7개이다. 전체적인 구성을 도식화하면 다음과 같다.

[표 1] 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 A조성 모음곡 구성

	곡명	조성	박자
1	Allemande	a단조	4/4
2	Courante	a단조	2/3
3	Sarabande	A장조	3/4
4	Les Trois Mains	a단조	3/4
5	Fanfarinette	A장조	6/8
6	La Triomphante	A장조	2/2
7	Gavotte	a단조	2/4

〈신 클라브생 모음곡집〉의 첫 세 곡은 전통적인 바로크 춤곡 형식인 '알라망드', '쿠랑트', '사라방드이'다. 다음으로는 성격 소품인 '세 개의 손',

[4] Graham Sadler and Thomas Christensen, "Rameau, Jean-Philippe," Grove Music Online, January 20, 2001, http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832.

'작은 팡파르', '의기양양한 여인'이 순서대로 등장한다. 통상 사라방드와 지그 사이의 간주곡으로 등장하는 '가보트'가 6개의 변주와 함께 마지막 곡으로 작곡되었다.

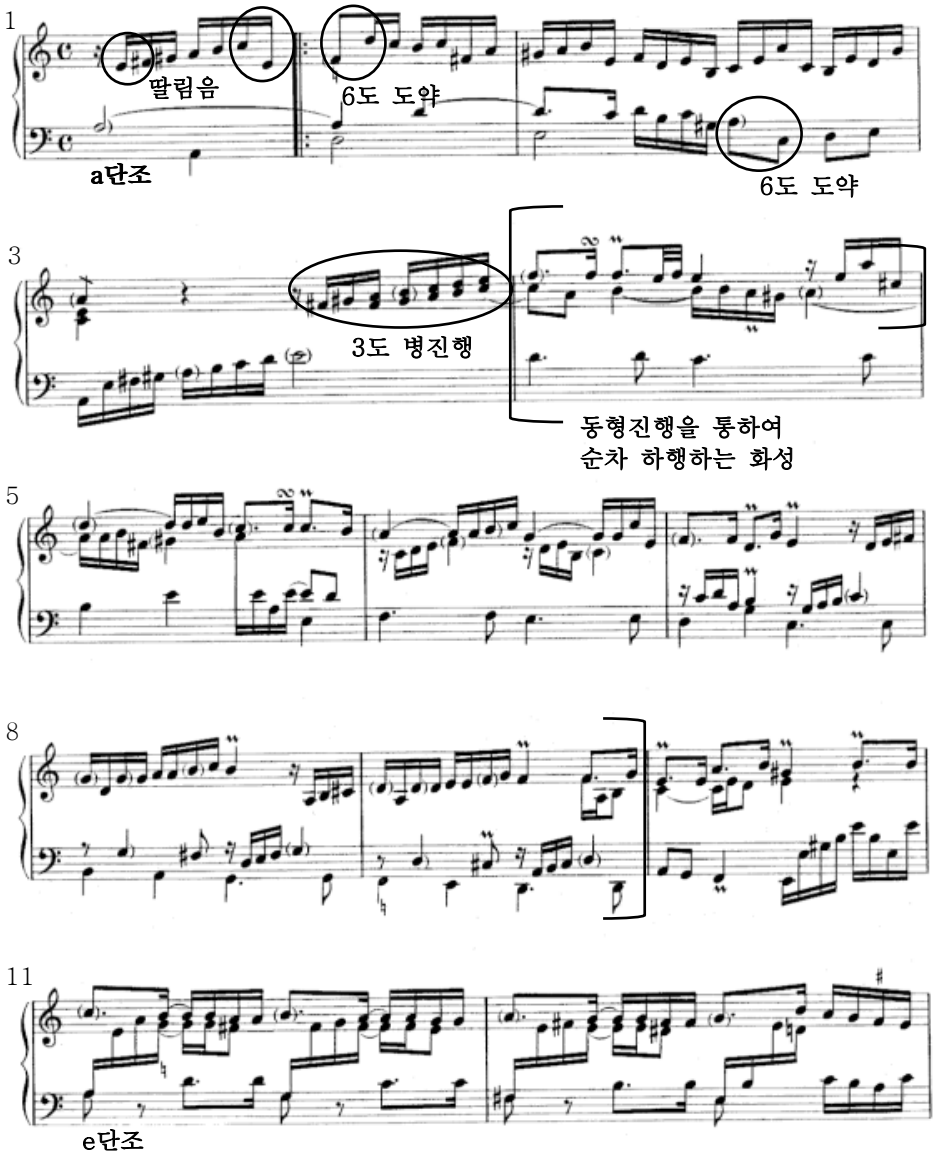
(1) Allemande : a단조, 4/4 박자

알라망드는 2박자 혹은 4박자 계열의 여유 있는 빠르기의 2부분 형식 춤곡이다. 르네상스 시대 남녀가 행렬을 지어 움직이는 실제 무도곡으로 시작되었으며, 바로크 시대에는 독립적인 기악곡으로 양식화되었다. 즉흥적인 스타일로 변화하는 화성과 노래하는 듯한 선율이 특징이다.

〈신 클라브생 모음곡집〉의 알라망드 또한 2부분 형식으로 마디 1-19인 A부분과 마디 20-41인 B부분으로 나눌 수 있다. A부분은 a단조로 시작하여 마디 12에서 딸림조인 e단조로 변화하고, 마디 20에서 으뜸조인 a단조로 돌아온다. 세 개로 나누어진 성부는 부점 리듬과 함께 주로 8분음표와 16음표로 움직인다.

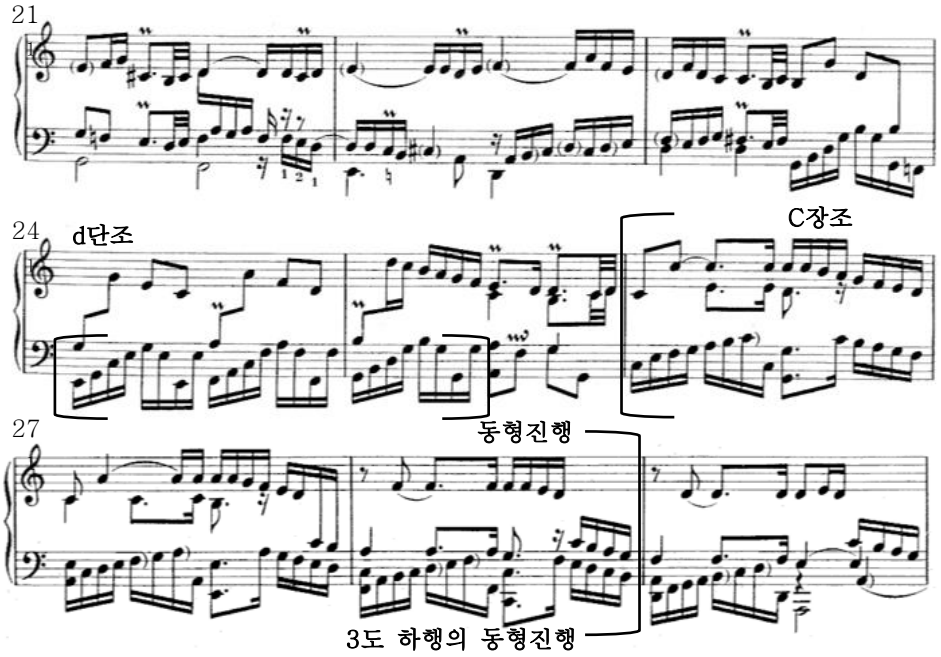
〈악보 1〉의 A부분은 왼손의 a단조 으뜸음과 오른손의 딸림음인 e로 시작된다. 마디 1-3에서는 각 성부에서 6도 도약과 3도로 움직이는 병진행이 등장한다. 마디 4-9에서는 동형진행을 통하여 순차적으로 하행 진행하는 화성이 전개된다. 마디 11에서 e단조로 전조되고, 마디 11-12와 마디 13-14는 각 성부에서 리듬의 동형진행이 반복된다. A부분의 종결구인 마디 16-19에서는 갑작스레 나타나는 셋잇단음표가 리듬에 긴장감을 더한다.

〈악보 1〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 알라망드 A부분, 마디 1-12



〈악보 2〉 의 B부분은 A장조로 시작되나 바로 이동하여 a단조로 돌아온다. 마디 21에서 d단조로 옮긴 후 마디 23에서 C장조로 전조하는 등 화성의 급진적인 변화가 나타난다. 마디 24-25는 선율이 동형진행하며 순차적으로 상행한다. 마디 26-29은 3도씩 하강하는 동형진행을 반복하고 마지막에 a단조 조성으로 복귀한다.

〈악보 2〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 알라망드 B부분, 마디 21-29



(2) Courante : a단조, 2/3 박자

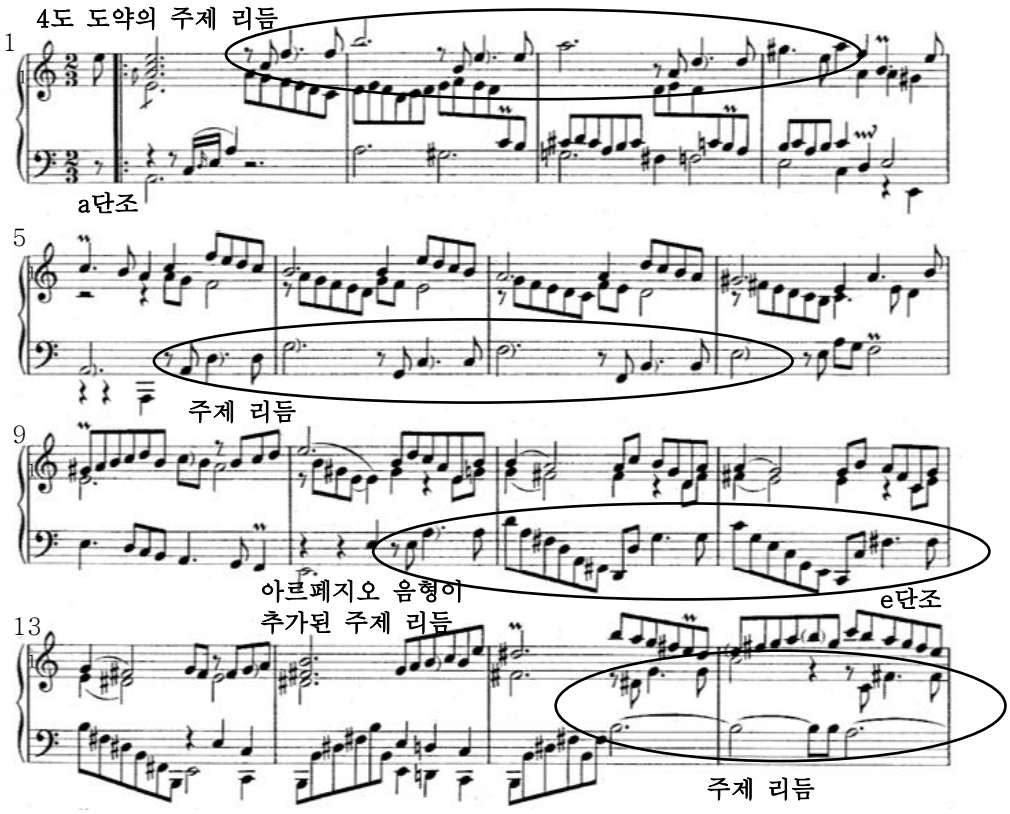
쿠랑트의 정확한 기원은 모호하나 16세기 작곡가 피에르 팔레즈(Piere Phalèse, 1510-1573)의 자료를 통해 16세기경 만들어진 음악임을 알 수 있다. 대중적인 춤곡으로 알려지기 시작한 것은 17세기이며 프랑스에서 특히 유행하였다. 이탈리아의 쿠랑트는 4/3 박자 혹은 3/8 박자의 빠른 춤곡이었으나 프랑스의 쿠랑트는 통상 3/2 박자의 느리고 장엄한 춤곡이었다. 또한 헤미올라 리듬과 선법이 빈번히 등장하고 대위법적인 짜임새를 특징으로 하였다.[5] 라모의 쿠랑트 또한 프랑스 스타일을 따른 것으로 보인다

[5] Meredith Ellis Little, “Courante,” Grove Music Online, January 20, 2001, http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707.

라모의 쿠랑트는 원전에서 3박자 춤곡으로 표기되었으나 오늘날 대부분의 악보에는 6/4 박자로 표기된다. 즉, 한 마디에 들어가는 6박자를 3박자씩 두 그룹으로 나누어 연주할 수 있다. 2부분 형식으로 마디 1-23인 A부분과 마디 24-44인 B부분으로 구분할 수 있다. A부분의 절반 가량이 B부분에서도 반복된다. 각 부분의 시작에서 모두 아르페지오 음형이 나타나는데, 이는 류트 음악의 영향으로 보인다. A부분은 E장조 종지로 마무리지어지는데 종지에서 갑작스러운 박자의 변위를 통해 각 부분을 확실하게 매듭짓는다. 전반적으로 동형진행이 빈번히 사용된 것이 특징이다.

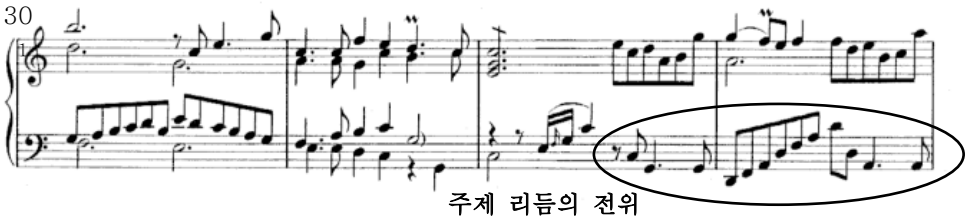
〈악보 3〉의 못갖춘마디로 시작되는 A부분에서 약박의 e음은 다음 강박에 바로 등장하며 딸림음을 강조하는 역할을 한다. 마디 1-4의 상성부에 등장하는 4도 도약의 주제 리듬은 마디 5-8의 하성부에서 동형진행하며 순차적으로 하행한다. 아르페지오 음형이 추가된 주제 리듬이 마디 10-12의 하성부에서 동형진행하며 마디 13에서 e단조로 전조된다. 마디 15-17의 중간 성부에서는 본래의 주제 리듬이 재등장하는데, 이처럼 주제는 모든 성부에서 되풀이되며 작품 전체의 통일성을 높이고 있다.

〈악보 3〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 쿠랑트 A부분, 마디 1-16



B부분은 E장조로 시작되나 마디 25에서 C장조로 전조된다. A부분과 마찬가지로 주제는 마디 28-30의 상성부에서 동형진행하고, 〈악보 4〉 의 마디 32-34에서 전위(inversion)된 형태로 나타난다. 마디 36-38, 40-42의 중간성부에서도 이와 같은 진행이 반복된다. 조성은 마디 32에서 원조인 a단조로 돌아오며 마디 36-44에서 종결 부분을 거쳐 V-I의 정격종지로 곡이 마무리된다.

〈악보 4〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 쿠랑트, 마디 30-33



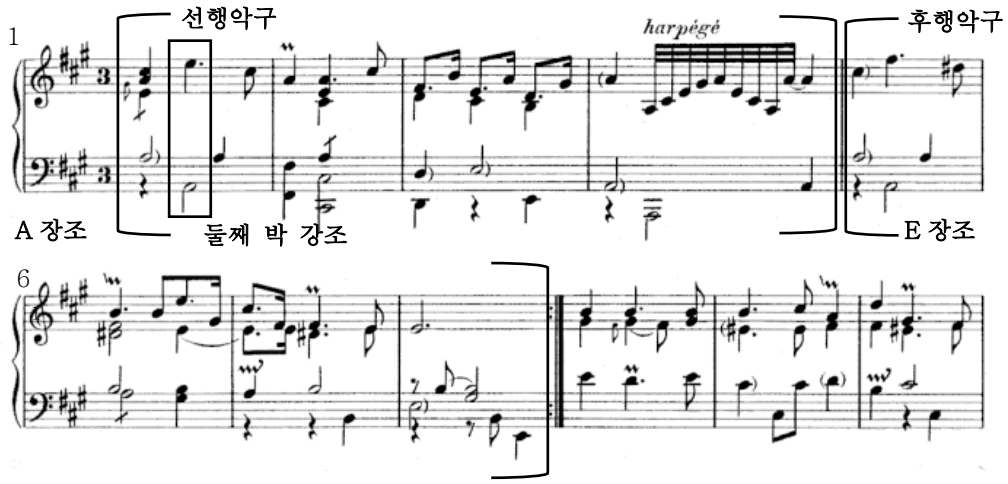
(3) Sarabande : A장조, 3/4 박자

16세기 라틴 아메리카와 스페인의 춤에서 시작된 사라방드는 17세기 초 스페인 기타 음악 레퍼토리의 일부로 이탈리아에서 연주되었다. 프랑스와 이탈리아에서는 다양한 형식으로 발전하였는데, 처음에는 화성 체계에 기반을 두었으나 나중에는 리듬과 템포의 특징을 중요시하였다. 스페인과 영국, 이탈리아에서는 주로 빠른 유형으로 연주되었으나 프랑스와 독일에서는 느린 유형이 선호되었다. 알라망드, 쿠랑트, 지그와 함께 바로크 모음곡 중 하나로 양식화되었다.

라모의 사라방드는 2부분 형식으로 마디 1-8의 A부분과 마디 9-28의 B부분으로 나눌 수 있다. 여느 사라방드와 마찬가지로 3박자 춤곡이며 두번째 박에 사용된 점4분음표가 자연스러운 강조점을 만드는 것이 특징이다. 연속적으로 등장하는 아르페지오 음형은 음향을 풍부하게 만드는 것과 동시에 화성의 변화를 뚜렷이 들려준다.

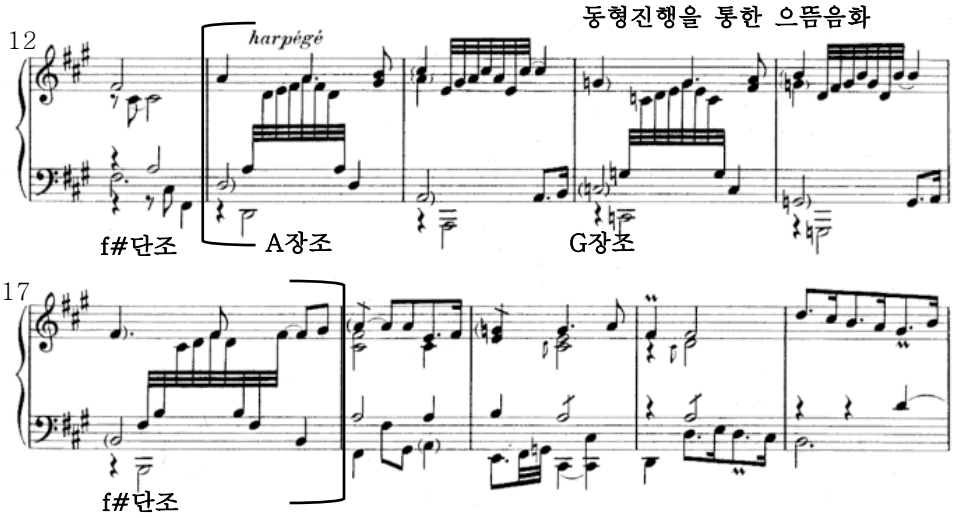
A부분은 마디 1-4인 선행악구(antecedent phrase)와 마디 5-8인 후행악구(consequent phrase)로 이루어진 하나의 악절로 볼 수 있다. 선행악구는 A장조로 시작되나 후행악구에서 딸림조인 E장조로 전조된다. 상성부의 점4분음표와 4분쉼표에서 2분음표으로 이어지는 하성부의 리듬 진행으로 인해 둘째 박이 계속해서 강조된다.

〈악보 5〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 사라방드, 마디 1-11



B부분은 악구의 길이가 보다 확장된 형태이다. E장조로 시작되나, 마디 11에서 윗으뜸음(supertonic)으로 옮겨 원조의 나란한조인 f#단조로 전조된다. 마디 13-18에서는 으뜸음화(tonicization)가 동형진행을 통하여 진행되는데, 마디 13에서 A장조, 마디 15에서 G장조로 전조된 후, 마디 17에서 다시 A장조의 나란한조인 f#단조로 돌아온다. 이내 마디 19에서 원조인 A장조로 복귀한다.

〈악보 6〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 사라방드, 마디 12-21

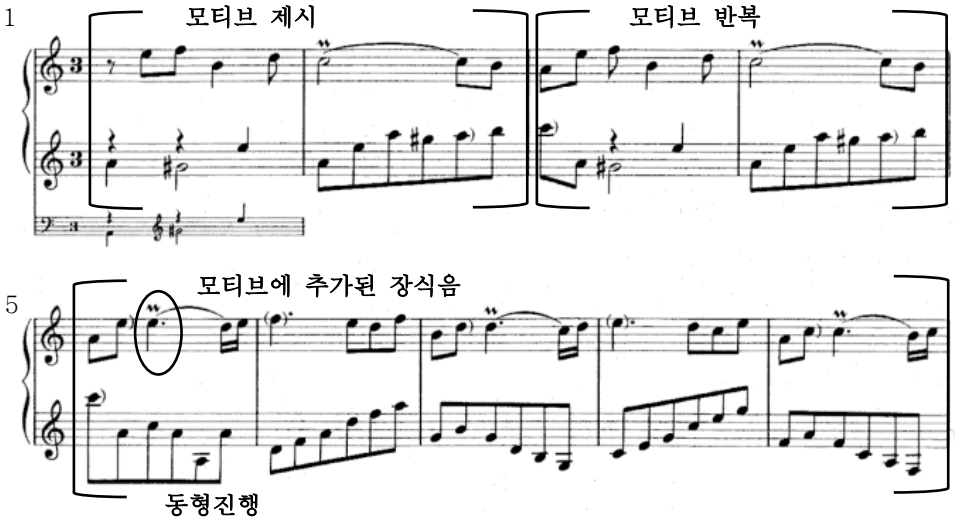


(4) Les trois Mains : a단조, 3/4 박자

'세 개의 손'으로 번역되는 이 악장은 손을 교차로 사용하는 크로스 핸드 기법을 통해 두 성부를 연주한다. 2부분 형식으로 마디 1-43의 A 부분과 마디 44-86의 B부분으로 나눌 수 있다.

A부분은 각기 다른 짜임새와 특성을 가진 세 개의 패시지로 이루어져 있다. 첫번째 패시지는 마디 1-18로 a단조로 시작되며 아르페지오 음형의 반주가 지속적으로 등장한다. 〈악보 7〉의 마디 1-2에서 모티브가 제시되고 마디 3-4에서 변형 없이 반복된다. 마디 5-11에서는 모티브가 장식음과 함께 동형진행으로 움직이며 주제를 발전시킨다. 이후, 두 마디 단위의 동형진행이 마디 12-17에서 반복되며 첫번째 경과구가 끝을 맺는다.

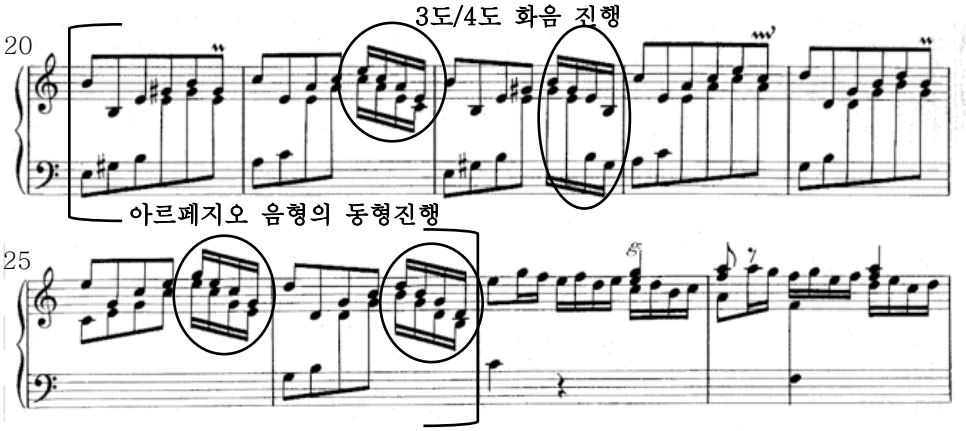
〈악보 7〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 세 개의 손, 마디 1-9



두번째 패시지는 마디 19-31로 8분음표, 16분음표 단위의 리듬과 넓은 도약으로 움직이는 아르페지오 음형이 특징이다. 〈악보 8〉의 마디 19-26에서 상성부와 하성부는 3도 혹은 4도 간격을 유지하며 동형진

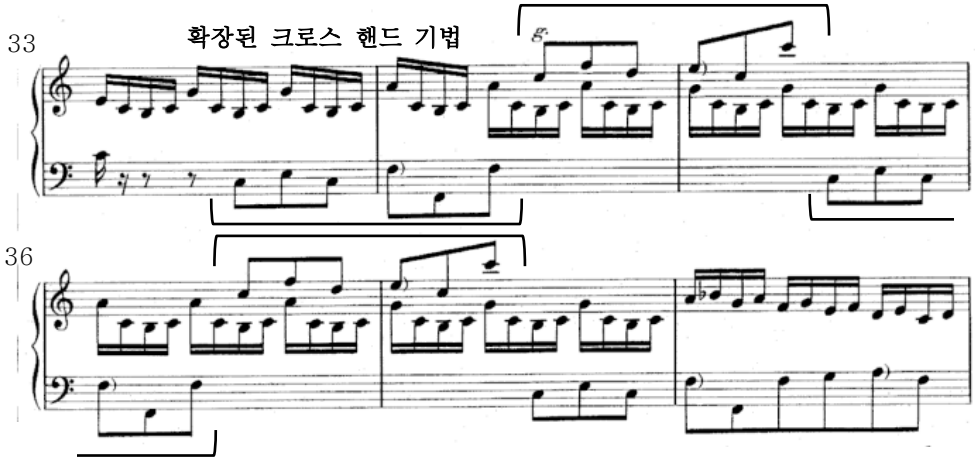
행하고 있다. 이때, 마디 24에서 나란한조인 C장조로의 전조가 이루어진다. 짜임새가 변화하는 마디 27부터 선율은 계단식으로 움직인다. 왼손이 오른손 위로 교차 연주되는 크로스 핸드 기법이 쓰이며 마디 31의 D음까지 음역이 상승한다.

〈악보 8〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 세 개의 손, 마디 20-28



세번째 패시지는 〈악보 9〉의 마디 32-43으로, 왼손의 크로스 핸드 기법이 확장된 형태로 등장한다. 마찬가지로 동형진행이 계속해서 등장하고 정격종지로 A부분이 마무리된다.

〈악보 9〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 세 개의 손, 마디 33-38



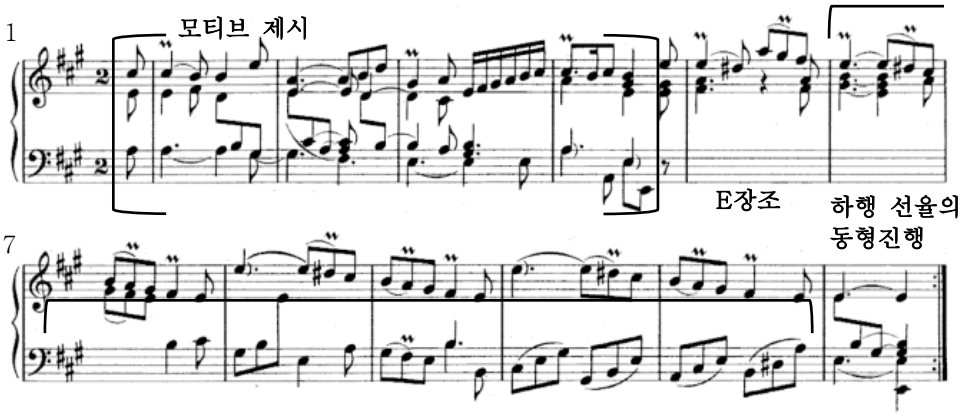
B부분은 A부분과 동일한 전개이며 마찬가지로 세 개의 패시지로 나누어볼 수 있다. A부분의 도입부에 등장한 모티브는 B부분의 시작인 마디 44-45에서 C장조로 등장한다. 마디 49에서 원조의 딸림조인 e단조로 전조되며 마디 65-75에서 동형진행을 통한 전조(C장조-D장조-E장조-a단조)가 연쇄적으로 나타난다.

(5) Fanfarinette : A장조, 6/8 박자

호모포니의 짜임새로 쓰여진 '작은 팡파르'는 순환 2부분 형식으로 A-B-½A로 분석할 수 있다. 3성부의 형태이며 주선율은 상성부에서 진행되고 중간성부와 하성부는 펼침화음을 통해 이를 뒷받침하고 있다.

A장조로 시작되는 〈악보 10〉의 A부분(마디 1-12)은 마디 1-4에서 모티브를 제시한다. 마디 5에서 딸림조인 E장조로 전조되며 마디 6-11은 상성부의 하행하는 선율이 2마디 단위로 동형진행하여 나타난다. E장조의 정격종지로 A부분은 마무리된다.

〈악보 10〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 작은 팡파르, 마디 1-12

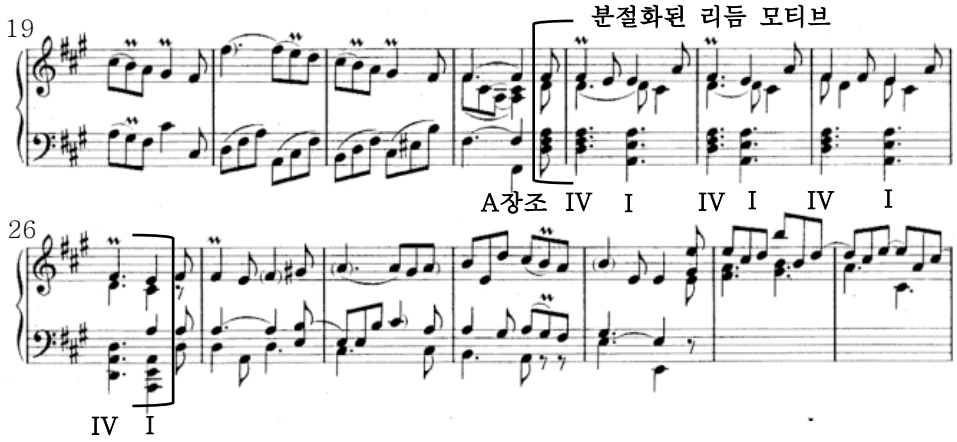


B부분(마디13-22)은 E장조로 시작되나 이내 b단조로 바뀌어 도입부

에 제시된 모티브를 반복한다. 마디 17에서 원조의 나란한조인 f#단조로 전조되며 마디 21-22에서 정격종지가 이루어진다.

〈악보 11〉 의 마디 22에서 시작되는 ½A부분은 원조인 A장조로 돌아오고 분절화된 리듬 모티브가 재현된다. 마디 23-26은 수직적인 화음의 IV-I 진행을 통해 팡파르와 같은 음향 효과를 유도하였다. 경과구 역할을 하는 마디 31-36을 지나 마디 37부터 리듬 모티브가 다시 제시된다. A부분의 종결구에 나타난 하행 선율은 마디 40-44에서 같은 형태로 반복되며 악곡이 마무리지어진다.

〈악보 11〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 작은 팡파르, 마디 19-32



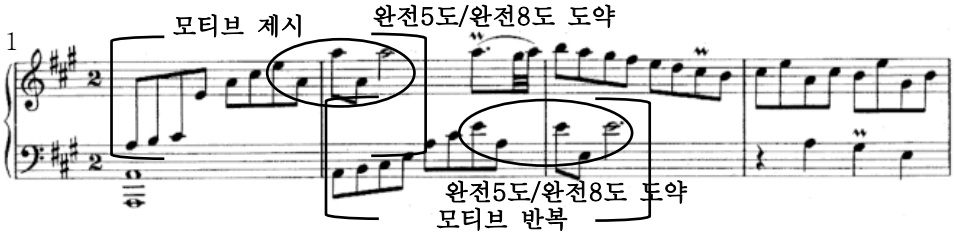
(6) La Triomphante : A장조, 2/2 박자

'의기양양한 여인'은 모음곡 중 유일하게 론도 형식을 취하고 있다. 반복되는 주제부인 르프랭(refrain)과 삽입부인 쿠플레(couplet)는 서로 대조적인 성격을 띤다. 제 2론도 형식으로 A-B-A-C-A로 나눌 수 있으며 주제부인 A부분이 도돌이표를 통해 각 삽입부 사이와 끝에 연주된다.

A장조로 시작되는 A부분은 8분음표가 역동적으로 상·하행하며 완전

5도, 완전 8도의 도약을 한다. 〈악보 12〉의 마디 1-2에서 상성부에 등장한 모티브는 마디 2-3의 하성부에서도 나타난다. A부분 전체를 놓고 보았을 때, 마디 1-4에 등장하는 음형은 마디 7-10에서 반복된다.

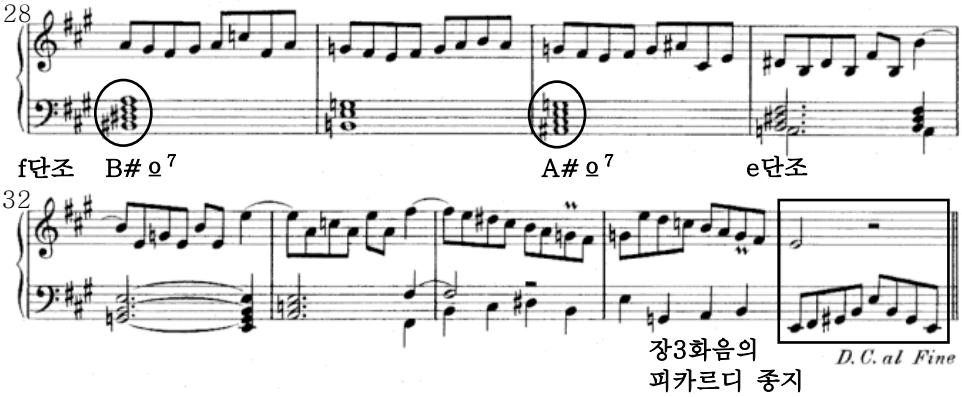
〈악보 12〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 의기양양한 여인, 마디 1-4



마디 13-23인 B부분은 딸림조인 E장조로 전조되고, A부분과 대조적으로 상성부의 이음줄과 긴 음가가 사용되었다. 마디 13-15에서 도입부의 모티브가 변형된 형태로 나타난다. 변형된 모티브는 A부분과 마찬가지로 1마디 간격을 두고 상성부와 하성부에 차례대로 등장한다. 마디 17-21에서는 호모포닉한 짜임새로 변하며 오른손이 아르페지오 음형으로 움직인다.

B부분이 끝난 후 A부분이 반복되고 마디 24-36인 C부분이 나타난다. C부분은 원조의 나란한조인 f단조에서 시작된다. C부분의 도입부 또한 주제부의 모티브에 기반을 둔다. 〈악보 13〉의 마디 28에서 호모포닉한 짜임새로 변하며 이때 극적인 조성 변화가 나타난다. 마디 28의 vii$^{\circ 7}$/V, 즉 B#음을 근음으로 두는 감7화음은 마디 29에 나타나는 e단조 화음의 vii$^{\circ 7}$이 전위된 형태가 된다. 마디 30에서는 A#음을 근음으로 두는 감7화음으로 이동하는데, 이는 마디 31에 나타나는 B^{7} 화음의 vii$^{\circ 7}$ 역할을 한다. 이와 같은 진행을 통해 마디 31에서 e단조로 전조된다. 마디 36은 A장조인 주제부를 준비하며 e단조 으뜸화음의 3음에 #을 추가한 장3화음, 피카르디 종지 형태로 마무리된다.

〈악보 13〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 의기양양한 여인, 마디 28-36



(7) Gavotte : a단조, 2/4 박자

가보트는 16세기 후반부터 18세기 후반까지 유행하였던 프랑스 궁중 무용 음악이다. 16세기 브랑르(branle)를 이어받은 활발한 2박자 계통 춤곡으로 18세기부터 모음곡의 한 악장으로 빈번히 등장하였다. 바로크 시대에는 춤을 위한 기악곡과 성악곡의 형태로 쓰였으며 보통 빠르기로 연주되었다.[6]

〈신 클라브생 모음곡〉을 마무리하는 악장인 가보트는 주제와 6개의 변주곡으로 구성되어있다. 모음곡 중 가장 길며 2부분 형식으로 작곡되었다. 각 변주곡은 저마다 새로운 짜임새로 쓰였으나 테마에 제시된 주제 선율과 화성 진행은 동일하게 나타난다.

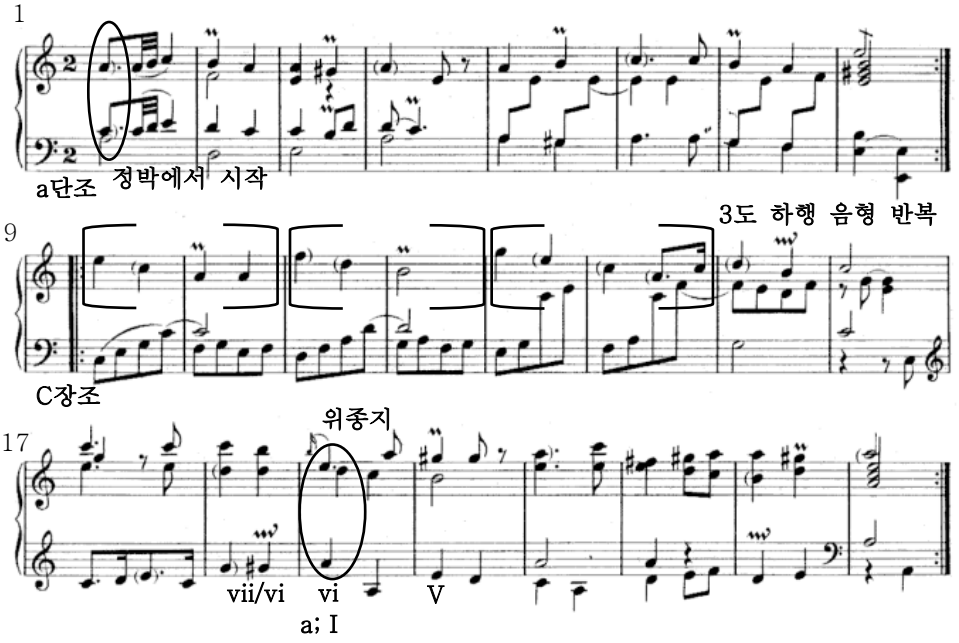
테마는 마디 1-8의 A부분과 마디 9-24의 B부분으로 나눌 수 있다. 여느 가보트가 못갖춘마디로 시작되는 것과 다르게 이 곡은 갖춘마디의 정박으로 시작되는데, 이는 이탈리아 음악의 영향으로 보인다.[7] A부분

[6] Meredith Ellis Little, "Gavotte," Grove Music Online, January 20, 2001, http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.10774.

[7] Timothy Schultz, *Performing French Classical Music : Sources and Applications*, pp. 81-82.

은 a단조로 시작하였으나 B부분에서 나란한조인 C장조로 전조된다. 마디 9-14에서는 상성부가 3도씩 하행하는 음형이 두 마디 단위로 나타난다. 마디 16에서 C장조의 종지가 오고, 상성부의 가장 높은 음과 함께 마디 17로 넘어간다. 내내 차분하게 움직이던 하성부는 부점 리듬으로 움직이며 상성부를 뒷받침한다. 마디 19에서 C장조의 위종지가 나타난 후 원조인 a단조로 전조된다. 테마는 마디 23-24에서 V^7-I 형태로 정격종지하며 마무리된다. 이후로 나타나는 변주에서도 테마의 2부분 형식은 동일하게 나타난다.

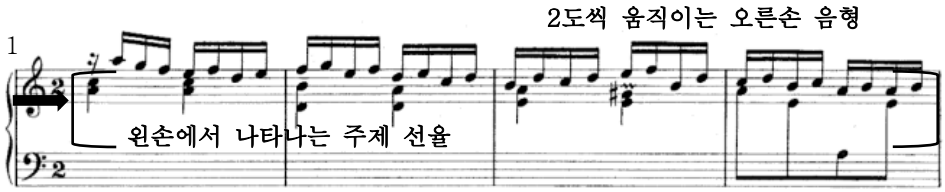
〈악보 14〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 가보트 테마, 마디 1-24



제 1 변주에서는 테마의 화성 진행이 동일하게 나타난다. 변형되는 것은 짜임새로, 〈악보 15〉 와 같이 A부분(마디 1-8)의 주제 선율은 왼손에서 등장한다. 오른손에서는 16분음표가 반복적으로 2도 상행하고 있다. B부분(마디9-24)은 테마와 마찬가지로 C장조로 시작되며 주제 선율이 변형된다. 마디 9-14는 두 마디 단위로 나눌 수 있는데, 오른손에서 하행하는 음계가 계속해서 나타나고 왼손이 8도, 3도 도약을 반복

한다. 내내 8분음표 리듬으로 움직이던 왼손은 마디 17-24에서 긴 음가를 사용하여 아티큘레이션의 변화를 꾀하였다.

〈악보 15〉 라모 〈신 클라브생 모음곡집〉 가보트 제 1변주, 마디 1-4



제 2 변주에서 양손의 역할은 반전된다. 오른손이 처음부터 끝까지 뚜렷한 주제 선율을 연주한다. 제 1 변주와 마찬가지로 테마의 형식과 화성 진행은 동일하다. 왼손에서는 상행 음계가 지속적으로 등장하는데, 이는 첫번째 변주의 오른손이 전위된 것으로 볼 수 있다.

대위법적인 제 3 변주는 세 개 혹은 네 개로 성부가 나누어지며 상성부에서 테마의 주제 선율이 나타난다. 제 1 변주의 도입부는 마디 1-4의 내성부에 그대로 등장한다. 마디 5부터는 16분음표 리듬을 유지한 채 다른 음형으로 움직인다. 마디 16-19에서는 붙임줄을 사용하여 오른손의 두 성부가 서로 주고받듯이 움직이는 것이 특징적이다.

제 4 변주에서는 짜임새의 변화가 크게 나타난다. 악곡 전반에서 손을 번갈아 사용하도록 지시하였으며 테마의 화성이 아르페지오 음형으로 연주된다. 마디 13-15와 마디 22-23에서는 3도 화성의 병진행이 나타난다.

기교적으로 쓰인 제 5 변주는 16분음표 리듬으로 움직이는 아르페지오 음형이 오른손에서 반복적으로 나타난다. 성부는 두 개 혹은 세 개로 나누어지고 A부분에서는 상성부의 두번째, 여덟째 음이 테마의 주제 선율을 보여준다. 오른손 성부의 음가가 길어질 때는 왼손이 아르페지오 음형을 이어받으며 B부분의 20마디에서는 두 옥타브 간격까지 음역이 넓어진다.

제 6 변주에서는 제 5 변주에 사용된 짜임새가 동일하게 나타나나 양

손의 역할이 바뀌었다. 수직적인 화성으로 쓰여진 오른손은 상성부가 주제 선율을 뚜렷하게 보여주고 있다. 왼손은 마지막 마디에 도달하기 전까지 내내 아르페지오 음형으로만 움직인다.

2. L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉

1) 작품 배경

독일 본에서 출생한 베토벤은 궁정악장(Kapellmeister)이었던 할아버지 루트비히(Ludwig van Beethoven, 1712-1773)와 궁정악단 단원이었던 아버지 요한(Johann van Beethoven, 1740-1792)의 영향 아래 음악가로 성장하였다. 아버지의 혹독한 음악 교육으로 인해 1778년 쾰른에서의 첫 공식적인 연주를 시작으로 활동을 지속하였다.[8] 1784년에 막시밀리언 프란시스(Maximilian Francis) 궁정의 오르가니스트가 된 그는 스승인 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게 음악수업을 받으며 실력을 향상시켰다. 작곡을 배우며 오페라와 오케스트라 음악을 다수 접하였고 첫 작품의 출판 또한 이 시기에 이루어졌다.[9]

이 무렵 베토벤은 발트슈타인 백작(Count Ferdinand Ernest Gabriel von Waldstein, 1762-1823)을 후원자로 만나 빈으로 거처를 옮기게 되었고, 당대 영향력 있는 음악가들과 교류하는 기회를 가졌다. 빈에서 리히노프스키(Karl von Lichnowsky, 1761-1814) 공작에게 후원을 받으며 본격적으로 피아니스트이자 작곡가로 활동하였으나, 점차 청각에 문제가 생기기 시작하였다. 새롭게 결의를 다진 그는 이후로 〈피아노 소나타 Op. 53〉, 〈교향곡 Op. 55〉 등의 작품을 발표하여 더 큰 명성을 쌓았다. 말년에는 청력을 완전히 상실하였고 건강 악화로 인해 어려움을 겪는다. 그럼에도 불구하고 완성도 높은 대작을 잇따라 작곡함으로써 낭만 시대로 넘어가는 선구적 역할을 하였다. 그는 고전주의의 형식

---

[8] Jan Caeyers, *Beethoven, A Life*, trans. Brent Annable (California: University of California Press, 2022), p. 19.

[9] 위의 책, p. 30.

과 관습을 이어받으면서도 이를 더욱 광범위하게 확장시켰고, 개인의 감성을 표현하는 영역까지 나아갔다.[10]

베토벤의 피아노 소나타는 일반적으로 초기, 중기, 후기로 나뉘는 32개의 작품으로 알려져 있다. 허나 그가 작곡한 피아노 소나타의 개수는 35개로, 1783년부터 1822년까지 그의 전 생애에 걸쳐 작곡되었다.[11] 쿠퍼의 견해를 정리하면, 단순화된 시대 구분 방식을 버리고 새로운 방법을 도입할 필요가 있다.[12]

3주기로 나누어지는 32개의 소나타 이외의 작품은 1782년부터 1783년에 작곡되었으며, 젊은 시절 작품으로 따로 분류할 수 있다. 이후 등장할 32개의 피아노 소나타의 기초가 된 작품들로 〈피아노 소나타 WoO. 47-1〉, 〈피아노 소나타 WoO. 47-2〉, 〈피아노 소나타 WoO. 47-3〉의 총 세 곡이 존재한다. 막시밀리안 프리드리히(Maximilian Friedrich von Königsegg-Rothenfels, 1708-1784) 대공에게 헌정되었으며 불완전한 소나타 형식을 취하고 있다.

초기는 1792년에서 1802년 사이로, 15개의 피아노 소나타가 작곡되었다. 〈피아노 소나타 Op. 2〉부터 〈피아노 소나타 Op. 28〉까지의 작품이 이에 속하고, 하이든과 모차르트와 교류하며 비엔나 양식을 습득하던 시기이다. 선율과 반주의 구분이 뚜렷하고 구조적으로 명확한 것이 특징이다. 1798-1799년에 작곡된 피아노 소나타는 베토벤의 실험적인 작곡법을 토대로 보다 유동적인 흐름을 갖추고 있다.

중기는 1802년을 시작으로 1815년까지 이어진다. 〈피아노 소나타 Op. 31〉부터 〈피아노 소나타 Op. 90〉까지 총 12개의 작품이 이 시기에 작곡되었다. 청각 장애로 고통을 호소하던 시기였으므로 베토벤은 더욱 큰 음량을 요구하며 격동적인 악상 변화를 추구하였다. 악장 사이의

---

[10] Jeremy Yudikin, 『서양음악의 이해』, 민은기 외 역, (서울: 시그마프레스, 2015), p. 160.

[11] Barry Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, (New York: Routledge, 2017), p. 4.

[12] 위의 책, p. 5.

구분이 모호해지고, 느리고 서정적인 악장을 처음에 배치하는 등 기존 소나타 형식과는 다른 획기적인 시도를 하였다.

낭만주의 색채가 드러나기 시작하는 후기는 1815년부터 1827년까지이다. 〈피아노 소나타 Op. 101〉부터 〈피아노 소나타 Op. 111〉의 총 5개 작품이 이 시기에 작곡되었으며 이전의 작품들보다 성숙하고 완성도가 높다. 이 시기에 베토벤은 화려한 악상과 기교를 추구하기보단 자기성찰적인 태도로 내면을 표현하는 데 집중하였다. 또한, 다양한 악장 구성의 후기 소나타들은 모두 전형적인 소나타 형식을 벗어나 자율성을 추구하였다. 후기 소나타에서는 음악 기법의 다양한 활용이 나타나는데, 성악 작품에서 사용되는 아리에타(arietta)와 레치타티보(recitativo)를 피아노 작품에도 적용시켰다. 트릴의 길이를 확장시켰으며 이를 통해 곡의 분위기를 절정에 이르게 하였다.[13]

[13] 김문정, 『고전 피아노 문헌』, (서울: 동덕여자대학교 출판부, 2013), p. 93.

2) 작품 연구

베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉는 다섯 개의 후기 소나타 중 하나로 1820년경에 작곡되었다. 베토벤과 친분이 있던 안토니 브렌타노(Antonie Brentano, 1780-1869)의 딸인 막시밀리안 브렌타노(Maximillian Brentano, 1802-1816)에게 헌정되었으며, 1821년에 요제프 체르니(Joseph Czerny)사와 슐레징거(Schlesinger)사에서 출판되었다. 세 개의 악장으로 구성되어 있는 이 소나타는 1, 2악장이 소나타 형식을 취하고 있으며 마지막 악장은 변주곡 형식으로 쓰였다. 간결하게 쓰인 제 1악장은 99마디로 구성되어 있으며 아타카(attacca)로 연결되어 있는 제 2악장은 Prestissimo의 빠르기로 연주 시간이 짧다. 구조적으로 중심이 되는 제 3악장은 주제와 6개의 변주곡을 갖추고 있다. 〈피아노 소나타 Op. 109〉의 전체적인 구성은 다음과 같다.

[표 2] 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 구성

악장	형식	빠르기	조성	박자
제 1악장	소나타 형식	Vivace, ma non troppo	E장조	2/4
제 2악장	소나타 형식	Prestissimo	e단조	6./8
제 3악장	변주곡 형식	Andante Molto Cantabile	E장조	3/4

(1) 제 1악장 : E장조, 2/4 박자

제 1악장은 소나타 형식으로, 후기 소나타의 특징인 자율성과 환상곡풍의 분위기가 드러나는 악장이다. 서로 대조적인 주제가 번갈아 등장하

는데, 두 주제는 각각 2/4 박자의 Vivace ma non troppo 부분과 3/4 박자의 Adagio espressivo 부분에서 나타난다. 제 1악장의 구성과 형식은 다음과 같다.

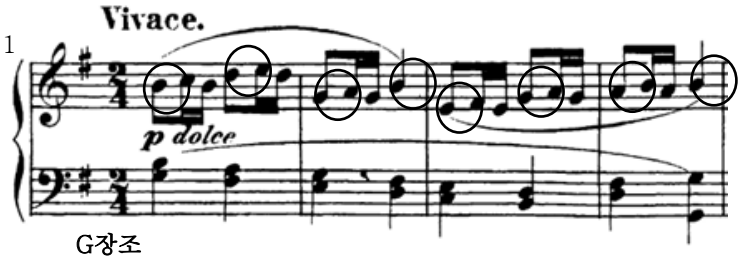
[표 3] 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 1악장 구조

<table>
<tr><th>구분</th><th>세부구조</th><th>빠르기</th><th>조성</th><th>박자</th></tr>
<tr><td rowspan="2">제시부</td><td>제 1주제
(1−8)</td><td>Vivace ma non troppo</td><td>E장조</td><td>2/4</td></tr>
<tr><td>제 2주제
(9−15)</td><td>Adagio espressivo</td><td>B장조</td><td>3/4</td></tr>
<tr><td rowspan="3">발전부</td><td>제 1부분
(15−21)</td><td rowspan="3">Tempo I</td><td>B장조−c#단조</td><td rowspan="3">2/4</td></tr>
<tr><td>제 2부분
(21−41)</td><td>g#단조−B장조</td></tr>
<tr><td>재경과구
(42−48)</td><td>B장조</td></tr>
<tr><td rowspan="2">재현부</td><td>제 1주제
(48−57)</td><td>Tempo I</td><td rowspan="2">E장조</td><td>2/4</td></tr>
<tr><td>제 2주제
(58−66)</td><td>Adagio espressivo</td><td>3/4</td></tr>
<tr><td>코다</td><td>코다
(67−99)</td><td>Tempo primo</td><td>E장조</td><td>2/4</td></tr>
</table>

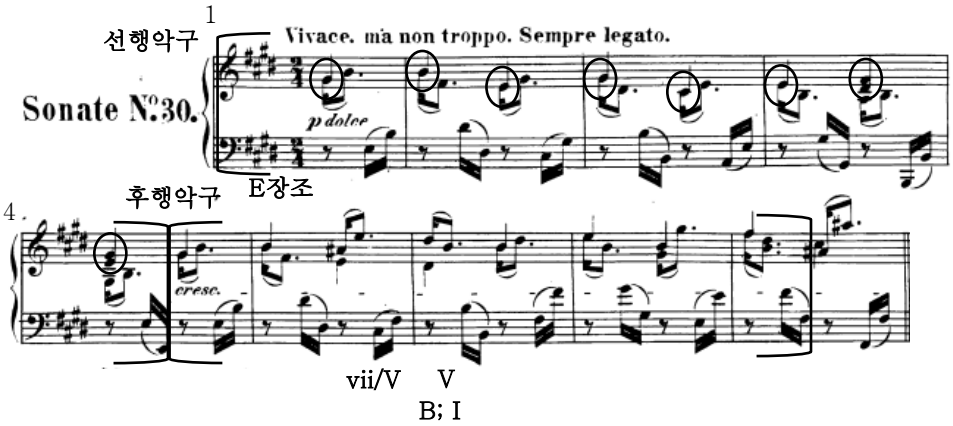
제시부의 제 1주제는 8마디이며 2개의 악구로 구성되어 있다. 마디 1−4인 선행악구는 마디 4에서 불완전 정격종지를 하고, 마디 5−8인

후행악구는 원조의 딸림조인 B장조가 반종지 하는 형태로 마무리된다. 제 1주제 선율은 베토벤의 이전 작품에 사용된 모티브를 차용한 것으로 보인다. 〈피아노 소나타 Op. 79〉 3악장을 코랄(chorale) 형태로 바꾸어 E장조로 전조하고, 음형을 덧붙이면 〈피아노 소나타 Op. 109〉 1악장의 제 1주제와 같은 형태가 되는 것을 볼 수 있다.[14]

〈악보 16〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 79〉 3악장, 마디 1-4



〈악보 17〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 1악장 제시부, 마디 1-8

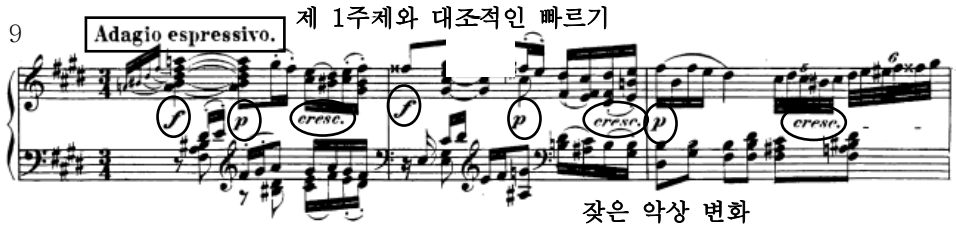


〈악보 18〉 의 제 2주제에서 박자는 3/4로 바뀌며 제 1주제와 대조적인 빠르기인 Adagio espressivo로 시작한다. 한 마디 안에서 *f*, *p*, 크레셴도가 모두 등장하며 잦은 악상 변화를 보여주고 있다. 마디 12-15

[14] 김귀현, "연주자 입장에서 본 베토벤 피아노 소나타 작품 109 음조직에 관한 연구," 『음악이론연구』, 제 19집(2012), pp. 183-184.

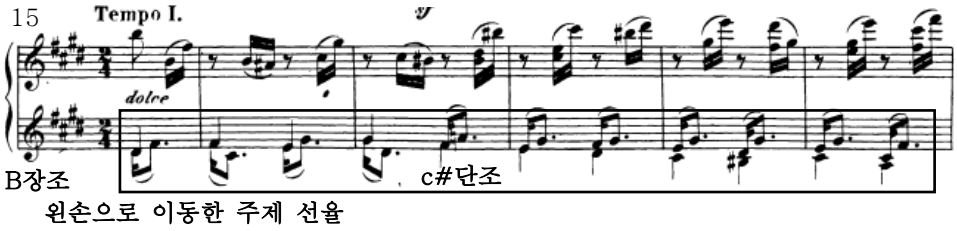
의 변화무쌍한 리듬과 아르페지오 음형으로 움직이는 선율은 레치타티보와 같은 느낌을 표현하고 있다.

〈악보 18〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 1악장 제시부, 마디 9-11



발전부는 제시부의 마지막에 등장하는 B장조 음계가 마무리되는 것과 동시에 시작된다. 발전부에서는 본래의 빠르기와 박자가 돌아오며 제시부 제 1주제의 모티브가 동일하게 사용되었으나, 양손의 역할이 반전되었다. B장조로 시작된 발전부의 제 1부분은 마디 17에서 원조의 나란한 조인 c#단조로 전조된다.

〈악보 19〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 1악장 발전부, 마디 15-20



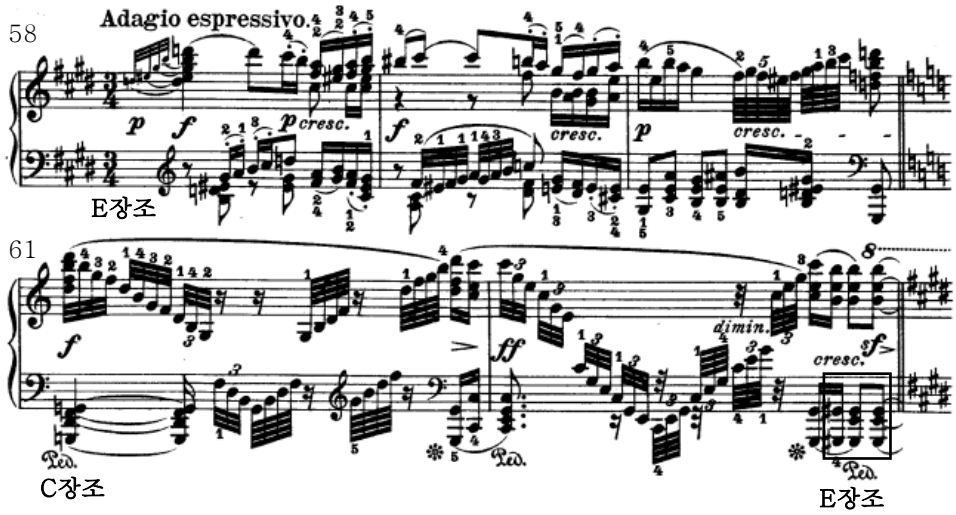
제 2부분이 시작되는 마디 21의 둘째 박에서 c#단조의 딸림조인 g#단조로 전조되며, 다시 오른손이 선율을 이끌기 시작한다. 마디 25-41에서는 상성부가 점진적으로 상승하는 형태를 띠고 있으며, B음이 강조되는 재경과구(마디 42-48)로 넘어간다. 마디 48에서 원조인 E장조의 딸림화음이 나타난 후 재현부가 시작된다.

재현부는 원조인 E장조로 돌아오고, 제 1주제의 상성부가 두 옥타브

위에서 나타난다. 하성부는 한 옥타브 아래에서 재현되는데, 8도 관계의 펼침화음이 E장조 음계를 따라 지속적으로 하행하고 있다. 제시부의 제 1주제는 *p*로 연주하도록 지시되어 있었으나 재현부의 제 1주제 부분에는 *f*가 표기되어 있다.

재현부의 제 2주제는 원조로 시작되나 마디 61-62에서 C장조로의 전조가 이루어지는 것이 특징적이다. 마디 62에서 C장조의 으뜸화음이 *ff*로 등장한 후 둘째 박의 G음이 G#음으로 바뀌며 E장조로 돌아온다.

〈악보 20〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 1악장 재현부, 마디 58-62



코다는 제 1주제에 나타난 모티브와 구조가 동일하게 나타난다. 마디 65-74에서는 제 1주제 선율이 양손에서 번갈아 등장하는데, 이때 왼손은 오른손에 등장하는 선율을 모방하고 있다. 마디 73-74의 펼침화음은 마디 75-77에서 수직적인 형태로 다시 나타난다. 마디 75-85는 코랄 형태로 진행되며 하성부에서 페달 포인트(pedal point)인 A음이 긴 음가로 등장한다. 마디 86부터 악장이 끝날 때까지 제 1주제의 모티브는 다시 사용된다. 마디 89-97의 상성부에서는 하행하는 음형이 반음-온음 관계로 번갈아 등장하는 것이 특징적이다. 점진적으로 상행하는 선율은 E장조의 으뜸화음에 도달하여 마무리된다

(2) 제 2악장 : e단조, 6/8 박자

대위법적으로 작곡된 제 2 악장은 제 1악장의 같은으뜸음조인 e단조이며, 6/8 박자의 소나타 형식을 갖추었다. 보편적으로 소나타 형식의 2악장이 느린 빠르기인 것과 다르게 〈피아노 소나타 Op. 109〉 2악장은 Prestissimo로 설정되어 있다. 또한 제 1악장의 끝에 아타카가 지시되어 있어 제 2악장을 연결해서 연주해야 한다. E장조 으뜸화음과 대비되는 e단조 으뜸화음이 제 2악장의 시작을 알리고, 도입부에 '음 하나하나를 매우 강조해서'(ben marcato)와 *ff*의 지시어를 표기함으로써 서정적인 제 1악장과는 확연히 다른 분위기로 연주할 것을 요구한다. 제 2악장의 구성과 형식을 도식화하면 다음과 같다.

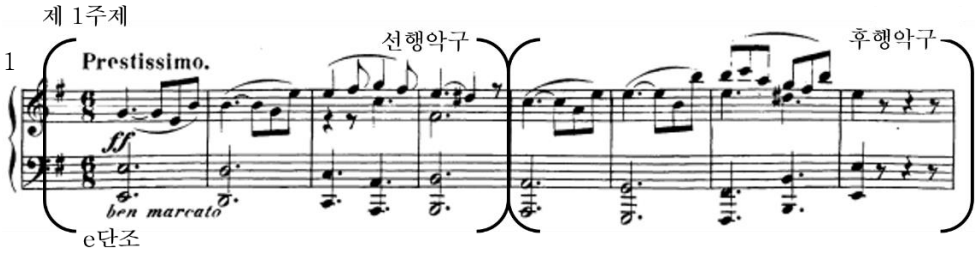
[표 4] 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 2악장 구조

구분	세부구조	빠르기	조성
제시부	제 1주제 (1-24)	Prestissimo.	e단조
	경과구 (25-32)		
	제 2주제 (33-42)		b단조
	경과구 (43-56)		
	소종결구 (57-65)		
발전부	제 1부분 (66-82)		b단조
	제 2부분 (83-104)		
재현부	제 1주제 (105-119)		e단조
	경과구 (120-131)		
	제 2주제 (132-143)		
	경과구 (144-157)		
	소종결구 (158-167)		
코다	코다 (168-177)		e단조

제시부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 경과구, 코데타로 구성되어 있으며, 세부적으로는 제 1 주제를 마디 1-8과 마디 9-24의 두 부분으

로 나눌 수 있다. 첫번째 부분인 마디 1-8은 하나의 악절로, 각 4마디인 선행악구와 후행악구로 이루어져있다.

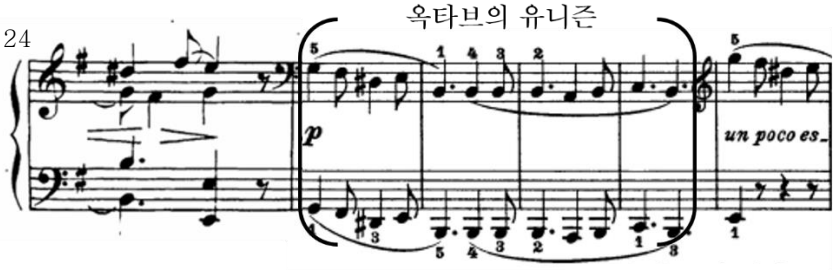
〈악보 21〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 2악장 제시부, 마디 1-8



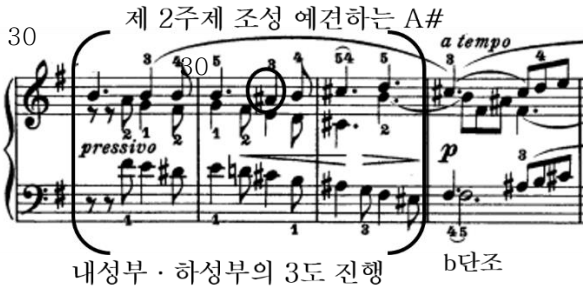
두번째 부분인 마디 9-24 또한 4마디 단위로 악구를 나눌 수 있다. 마디 9-24에서는 상성부와 왼손 내성부가 서로 주고받는 형태의 리듬으로 움직이며, e단조의 딸림음인 B음이 페달 포인트로 나타난다. 마디 24에서 완전 정격종지를 하며 제 1주제가 마무리된다.

경과구인 마디 25-32 또한 4마디 단위로 구분할 수 있는데, 마디 25-28에서는 옥타브 간격의 상·하성부가 유니즌(unision) 형태로 움직인다. 〈악보 24〉 의 마디 30-32에서는 앞서 나온 선율이 반복되고 내성부와 하성부가 3도 간격으로 하행하는 형태를 띤다. 마디 31의 A# 음은 제 2주제의 조성을 예견하고 있으며, 마디 33에서 원조의 딸림조인 b단조로 전조된 제 2주제가 시작된다.

〈악보 22〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 2악장 제시부, 마디 24-29



〈악보 23〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 2악장 제시부, 마디 30-33



마디 33-42인 제 2주제는 제 1주제의 두번째 부분이 발전된 형태로, 대위법적인 짜임새를 갖추었다. 제 1주제의 모티브가 상성부에서 동일하게 사용되었고, 각 성부가 보다 독립적으로 리드미컬하게 움직인다. 하성부에서는 b단조의 딸림음인 F음이 페달 포인트로 나타나며 긴장감을 조성하고 있다. 마디 39-42의 상성부와 내성부는 크레셴도와 함께 옥타브 화음으로 움직이며 소리를 증폭시킨다. 마디 43-56은 경과구로, 증가하던 음량이 수비토(subito) *p*로 갑작스레 줄어들며 시작된다. 마디 43-50에서는 하성부가 반음계로 하행하고, 마디 51-54에서 C장조의 으뜸화음과 딸림7화음이 펼침화음 형태로 번갈아 반복된다. 마디 57-65인 소종결구는 F#음으로 시작하는 상행 선율이 상 · 하성부에서 교대로 등장하는 전위 대위법(invertible counterpoint)의 형태로 작곡되었다. 마디 66에서 완전 정격종지를 하는 동시에 발전부가 시작된다.

두 부분으로 구성되어 있는 발전부는 제 1부분인 마디 66-82와 제 2부분인 마디 83-104로 나눌 수 있다. 마디 70-82의 하성부는 트레몰로(tremolo) 형태로 움직이며 B음과 C음을 페달 포인트로 연주한다. 이때 상성부와 중간성부는 캐논(canon) 형태로 움직인다. 명상적인 분위기의 제 2부분은 시작 부분에 우나 코다(una corda)가 표기되어 있으며, 성부가 네 개로 나뉜다. 제시된 선율이 서로 전위된 형태로 나타나고, 전위 대위법이 사용되었다.

재현부는 마디 105-167로 원조인 e단조로 돌아와 시작한다. 재현부는 제시부와 동일하게 각 주제를 두 부분으로 나누어 볼 수 있으나, 제

1주제가 재현되는 마디 105-119에서 전위 대위법이 사용되었다는 데에 차이점이 있다. 마디 168-177은 코다로, 크레셴도와 함께 점차 짜임새가 두터워진다. *f*까지 도달한 후 완전 정격종지로 악장이 마무리된다.

(3) 제 3악장 : E장조, 3/4 박자

제 3악장은 제 1악장과 같은 E장조 조성이며 주제와 6개의 변주로 구성된다. 각 변주마다 지시어가 표기되어 있으며, 이를 통해 변주의 성격을 파악할 수 있다. 리듬, 박자, 악상, 짜임새는 다양하게 변형되지만 모두 주제와 밀접하게 연관되어 있다. 또한 베토벤 후기 피아노 소나타의 특징이 드러나는 곡으로, 대위법적인 짜임새와 푸가 형식, 긴 트릴 등이 사용되었다. 제 3악장의 구조를 도식화하면 다음과 같다.

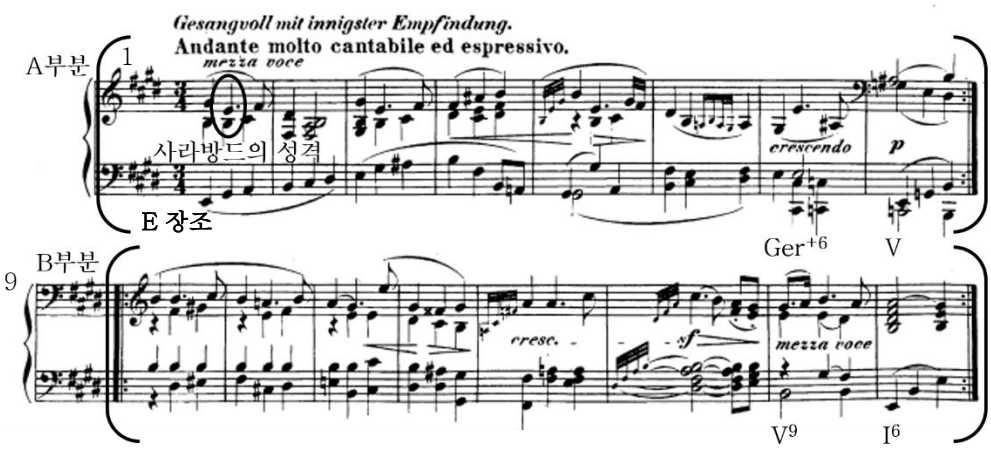
[표 5] 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 3악장 구조

구조	빠르기/지시어	변주 요소	박자
테마 (1-16)	Gesangvoll mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed espressivo		3/4
제 1변주 (17-32)	Molto espressivo	리듬	3/4
제 2변주 (33-64)	Leggiermente	리듬	3/4
제 3변주 (65-96)	Allegro vivace	박자, 빠르기	2/4
제 4변주 (97-112)	Etwas langsamer, als das Thema. Un poro meno andante ciò è un poco più adagio come il tema	박자, 리듬	9/8

제 5변주 (113-152)	Allegro ma non troppo	박자, 빠르기, 푸가 기법 사용	2/2
제 6변주 (153-187)	Tempo I del tema	박자, 리듬	3/4, 9/8

'깊은 감정으로 노래하듯이'(Gesangvoll mit innigster Empfindung)라는 지시어와 함께 시작하는 주제부는 A부분과 B부분으로 이루어진 16마디의 2부분 형식으로 작곡되었다. 상성부에는 둘째 박이 긴 부점 리듬이 나타나는데, 이는 사라방드(sarabande)의 성격을 띠고 있는 것으로 볼 수 있다. 선행악구의 끝에는 반종지가 오고, 후행악구는 불완전 정격 종지로 마무리된다.

〈악보 24〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 3악장 테마, 마디 1-16



제 1변주는 주제와 같은 빠르기와 박자를 취하고 있으나 리듬에서 변주가 나타난다. 상성부는 한 옥타브 위에서 뚜렷한 주제 선율을 연주하고, 하성부는 느린 왈츠 리듬으로 움직이며 선율을 뒷받침한다. 변주 내에서 짜임새의 변화가 나타나는데, 호모포니(homophony)의 형태로 흐

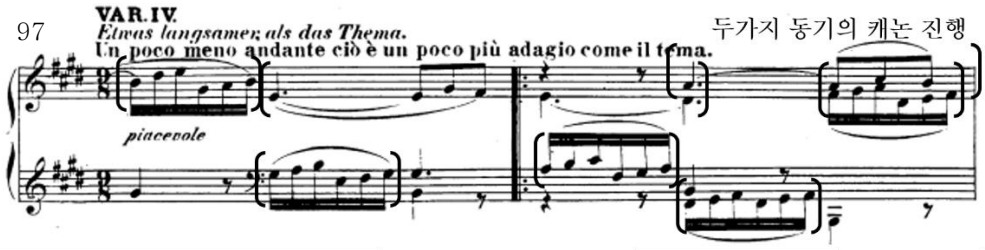
르던 음악은 마디 23-24와 마디 25-26에서 다성부로 변모하는 것을 보여준다.

제 2변주는 '경쾌하게'(Leggiermente)와 '부드럽게'(Teneramente)라는 지시어가 표기된 짜임새가 다른 두 부분으로 나눌 수 있다. '경쾌하게' 부분에서는 펼침화음이 16분음표로 나타나는 가운데, 주제 선율이 연주된다. '부드럽게' 부분에서는 하성부가 수직적인 화음을 반복하고, 상성부가 트릴을 동반한 변형된 주제 선율을 연주한다.

제 3변주는 Allegro vivace로 연주해야 하는 2/4 박자 변주로, 빠르기와 박자에서 변화가 나타난다. 상성부와 하성부가 4마디마다 교차 등장하는 대위법적인 짜임새를 갖추고 있다. 크레셴도를 통해 *p*와 *f*를 극적으로 표현하며 수비토의 갑작스러운 악상 변화가 나타난다. 단선율로 움직이던 8분음표는 마디 85-92의 하성부와 마디 93-96의 상성부에서 옥타브 화음으로 변모한다. 마지막 마디에서 악상은 급격히 작아지며 제 4 변주로 연결된다

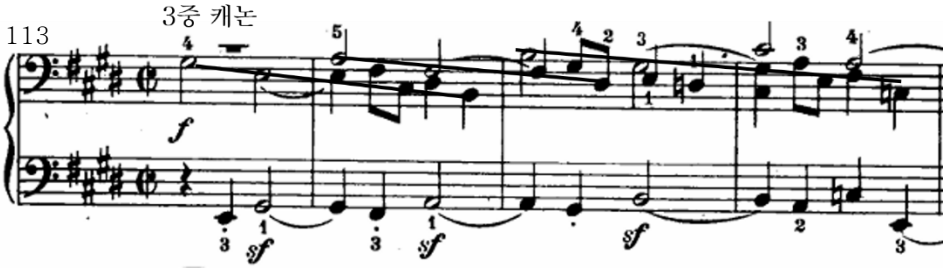
제 4변주는 제 3변주의 마지막 음을 붙임줄로 연결하여 곧바로 시작되고, '주제보다 약간 느리게'(Etwas langsamer als das Thema)의 빠르기로 연주한다. 제 4변주는 두 부분으로 나눌 수 있으며, 첫번째 부분인 〈악보 25〉의 마디 97-104에서 두 개의 동기가 각기 다른 성부에서 반복되는 캐논 형태를 띠고 있다. 두번째 부분인 마디 105-112에서는 트레몰로 형태의 펼침화음이 지속적으로 등장하고, 악센트, 크레셴도, 스포르잔도와 함께 전개가 클라이맥스에 도달한다. 마디 109부터 디미누엔도가 시작되며 끝내 작은 악상으로 돌아와 변주가 마무리된다.

〈악보 25〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 3악장 제 4변주, 마디 97-98



제 5변주는 제 3변주와 마찬가지로 푸가 기법을 통해 대위법적인 짜임새를 갖추었다. '빠르지만 지나치지 아니하게'(Allegro ma non troppo)와 더불어 *f*의 셈여림표, 스타카토, 당김음 리듬, 빈번한 도약으로 인해 생동감이 느껴지는 변주인다. 테마의 주제 선율은 변형되어 3도 간격으로 움직이는 두 마디의 모티브로 나타난다. 이 모티브는 마디 113-116에서 3중 캐논으로 연이어 등장한 후 다양한 성부에서 전개를 지속해 나간다.

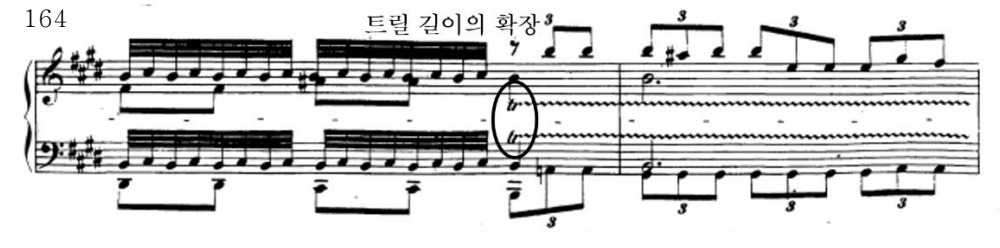
〈악보 26〉 베토벤 〈피아노 소나타 Op. 109〉 3악장 제 5변주, 마디 113-116



제 6변주는 지시어를 따라 '첫 주제의 빠르기로 돌아와'(Tempo prima del tema) 연주한다. 마디 153-156은 주제와 동일한 4성부 짜임새의 3/4 박자 변주로, 주제부의 선율을 그대로 따르며 전개된다. 9/8 박자로 변하는 마디 157부터 음가가 점진적으로 축소되기 시작하여 마디 164의 트릴까지 도달한다. 〈악보 27〉의 마디 164부터 마디 187까지 기나긴 트릴이 이어지며 마지막 변주의 분위기를 초월적으로 이끈다. 변주

의 끝부분인 마디 188-203에서는 주제부를 재현함으로써 처음을 회고한다. 마디 191-194의 하성부가 옥타브 화음으로 바뀌고, 반복이 생략되었으나 구조적으로 주제와 동일하다. 불완전 정격종지로 제 3악장은 마무리된다.

〈악보 27〉 베토벤 〈피아노 소나타 30번〉 3악장 제 6변주, 마디 164-165



3. F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉

1) 작품 배경

18세기 말 독일에서 등장한 낭만주의(romanticism) 운동은 괴테(Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1932)와 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805)의 문학작품에서 그 시작점을 찾을 수 있다. 이는 문학, 사회, 정치뿐만 아니라 미술, 음악을 포괄하는 예술 사조에도 영향을 미쳤다.[15] 음악에서의 낭만주의는 베토벤의 후기 음악에 대한 논평에서 처음 사용되기 시작하였고, 고전주의를 근간에 두고 음악적 구조를 확대, 변형하는 양식으로 나아갔다. 자율성과 개인의 감정을 중시하는 주관주의가 특징이며, 이러한 경향성이 예술가곡과 성격소품, 교향시, 음악극 등 새로운 장르의 탄생으로 이어졌다. 또한, 공공 음악회가 활성화됨에 따라 살롱 음악도 다수 작곡되었다.

낭만주의를 대표하는 작곡가인 쇼팽은 1810년 바르샤바 공국(現폴란드)에서 출생하였다. 일찍이 음악적인 재능을 발휘했던 쇼팽은 보헤미아 출신 음악가인 보이치에흐 지브니(Wojciech Adalbert Żywny, 1756-1842)에게 피아노를 배우기 시작하였고, 유제프 엘스네르(Józef Antoni Franciszek Elsner, 1769-1854)에게 정식으로 작곡법을 배웠다. 쇼팽은 이후 바르샤바에서 발발한 봉기로 인해 파리로 거처를 옮겨 여생을 보냈다. 파리에서도 폴란드 이민자 사회와 교류하였고, 폴란드 이민자를 위한 자선 연주회에 참여하는 등 조국에 대한 애착이 강고하였다.

---

[15] Jeremy Yudikin, 『서양음악의 이해』, 민은기 외 역, pp. 164-165.

쇼팽의 피아노 작품은 200여곡이 넘으며, 그 장르 또한 다양하다. 기존에 있던 양식을 빌려 왈츠, 전주곡, 즉흥곡, 소나타를 작곡하였고, 주로 소나타의 일부 악장으로 사용되었던 스케르초 형식을 독립적인 악곡으로 발전시켰다. 이외에도 존 필드(John Field, 1782-1837)가 창안한 양식을 확장시킨 녹턴, 폴란드 민족주의 정신이 담긴 마주르카와 폴로네이즈, 문학 장르를 기악곡으로 양식화한 발라드 등 독자적인 피아노 작품을 다수 남겼다.[16]

당대 피아노는 장력이 강한 현과 더 무거운 해머를 사용하도록 바뀌었다. 이로 인해 음량 표현이 더욱 강렬해졌으며 음의 지속력 또한 우수해졌다. 쇼팽의 피아노 작품은 이러한 특징을 잘 반영해 노래하는 듯한 선율을 이끌어냈다. 주로 선율을 담당하는 오른손 성부에서는 세밀한 장식음이 빈번히 사용되었으며, 템포 루바토 주법으로 음악을 전개하는 데 여유를 더하였다. 불협화음, 감7화음 등 이례적인 화음의 사용이 나타났고, 조성 간의 이동도 잦았다.

쇼팽은 1831년부터 1842년까지 4곡의 발라드를 작곡하였는데, 이는 당대 문학 장르에서 빌려온 형식이었다. 19세기 발라드는 중세 민요 형식이 부활한 것으로, 극적인 에피소드가 서사적으로 배치되는 형태의 낭만주의 시였다. 예술 가곡이 발전함에 따라 성악곡의 한 유형으로 쓰이기도 하였으나, 이를 최초로 피아노 음악으로 양식화한 것은 쇼팽이었다. 그의 발라드 네 곡은 폴란드의 시인 미츠키에비치(Adam Bernard Mickiewicz, 1798-1855)의 민족주의 시를 영감의 원천으로 삼았다고 전해지고 있다. 다만, 시의 줄거리를 구체적으로 묘사하는 방식으로 전개되지 않으며, 시의 유기체적인 성격과 내러티브적인 특성을 빌렸다고 볼 수 있다.[17] 음악학자 삼손(Jim Samson, 1946-)의 말에 따르면, 쇼팽의 발라드는 구조적으로 점차 발전하는 전개 방식과 강한 표현력을 요하는 코다가 존재한다는 점에서 소나타와 형식적으로

---

[16] 위의 책, p. 181.

[17] 박유미, “쇼팽 발라드 No. 4, Op. 52의 구조적 내러티브,” 『음악교수법연구』, 제16집(2015). p. 31.

유사하다. 하지만 묘사적인 특성이 훨씬 강조되고 대조되는 주제를 표현하기 위해 변주 등 여러 음악 기법이 사용되는 점에서 발라드는 고유한 음악적 요소를 갖추고 있다.[18]

쇼팽의 발라드는 모두 2박자 계통으로, 6/4 혹은 6/8 박자로 작곡되었다. 네 곡 모두 극적이고 기교적으로 까다로운 코다를 갖추고 있으며, 대위법적인 패시지가 빈번히 등장한다. 쇼팽이 작곡한 발라드의 작품번호, 작곡연도, 출판연도, 조성, 헌정한 대상을 정리하면 다음과 같다.

[표 6] 쇼팽 4개의 〈발라드〉 구성

번호	작품번호	작곡연도	출판연도	조성	헌정
1	Op .23	1831-35	1836	g단조	Baron de Stockhausen
2	Op. 38	1836-39	1840	F장조	Robert Schumann
3	Op. 47	1840-41	1841	A♭장조	Pauline de Noailles
4	Op. 52	1842	1843	f단조	Nathaniel de Rothschild

쇼팽의 네 개의 발라드 중 완성도와 예술성이 가장 뛰어나다고 평가받는 〈발라드 4번〉 또한 대위법적인 텍스쳐와 고난도의 코다를 갖추고 있다. 소나타 형식으로 볼 수 있으나, 그 전개 방식이 자유롭다. 빈번한 반음계와 전조로 인해 화성적으로 다소 모호하게 흘러가나 코다에서는 으뜸조성이 확실하게 드러난다.

[18] Jim Samson, *The Cambridge Companion to Chopin*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), pp. 111-112.

2) 작품 연구

자유로운 소나타 형식인 〈발라드 4번〉은 서주, 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 구성되어 있으며, 제시부에는 서주가 포함된다. 두가지 주제가 변형을 거듭하며 전개되는데, 이 곡을 소나타 형식으로 분석하면 다음과 같다.

[표 7] 쇼팽 〈발라드 4번〉 구조

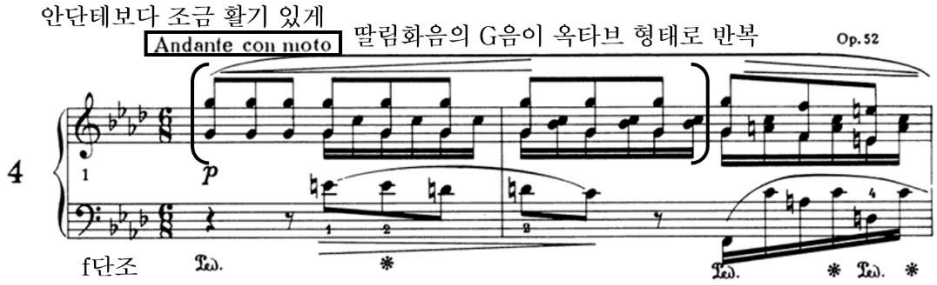
구분	세부구조	마디
서주		1-7
제시부	제 1주제부	7-71
	경과부	72-80
	제 2주제부	80-99
발전부	제 1부분	99-108
	제 2부분	108-121
	제 3부분	121-128
재현부	서주	129-134
	제 1주제부	135-168
	제 2주제부	169-210
코다		211-239

(1) 서주

제시부 이전에 1-7마디의 서주가 도입부에 배치된다. 6/8 박자이며, '여유롭지만 너무 느리지 않은'(andante con moto) 빠르기로 연주해야

한다. 서주는 으뜸조인 f단조의 딸림화음으로 시작하며, G음이 옥타브 형태로 반복된다. 서주를 이루고있는 16분음표와 주제 선율을 연주하는 8분음표는 곡 전체에서 거듭 등장하여 통일성을 부여한다.

〈악보 28〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 서주, 마디 1-2



(2) 제시부

제시부는 제 1주제부, 경과부, 제 2주제부로 구성되어 있다. 제시부의 구조와 전개 방식은 다음과 같다.

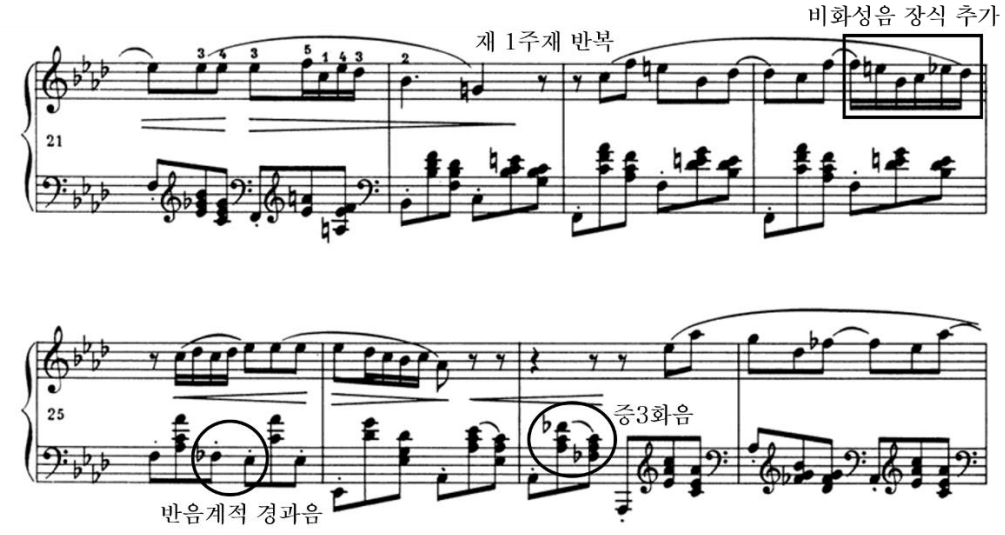
[표 8] 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부 구조

구분	전개	마디
제 1주제부	제 1주제 제시	7-22
	제 1주제 변형(장식)	23-36
	연결구	37-57
	제 1주제 변형(짜임새)	58-71
경과부	경과구	72-80
제 2주제부	제 2주제 제시	80-99

마디 8-22인 제 1주제는 '목소리를 낮추어서'(mezza voce)라는 표기에 따라 서주보다 침잠한 선율을 노래한다. 원조인 f단조로 시작하여 순서대로 A♭장조와 b♭단조로 전조된 후, 마디 19에서 원조로 다시 돌아와 반종지한다.

마디 23-26에서는 제 1주제를 반복하나, 선율에 비화성음 장식을 더한다. 또한 마디 25의 베이스 선율에 나타나는 반음계적인 경과음과 마디 27의 증3화음 사용으로 제 1주제 제시와 차이를 둔다. 마디 35에서 b♭단조로 전조되며, 이어지는 마디 36에서 완전 정격종지한다.

〈악보 29〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부, 마디 21-28

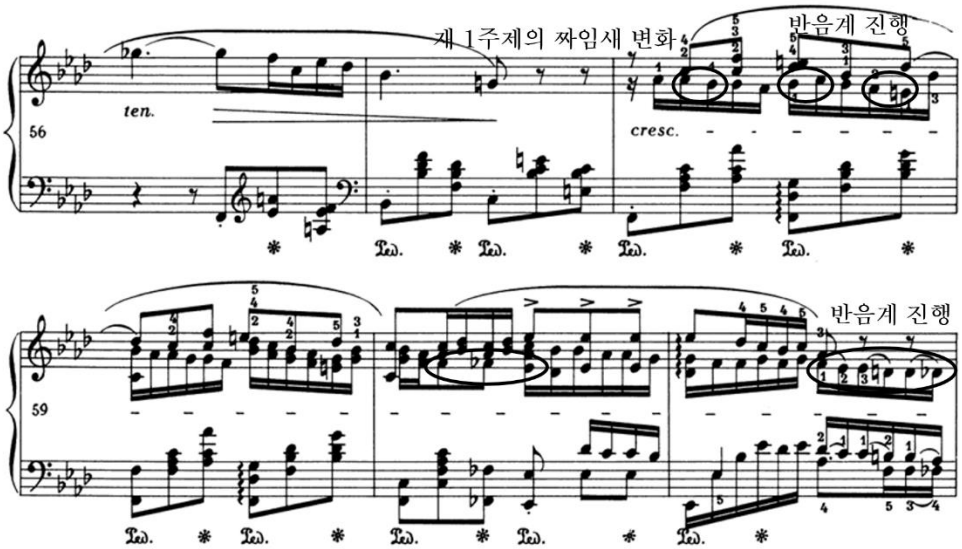


연결구인 마디 37-57은 두 부분으로 나눌 수 있다. 첫번째 부분인 마디 35-44는 왼손에서 옥타브 음형이 8분음표로 움직이며, 오른손은 G♭-F-F♭-E♭의 반음계적인 순차 하행을 하고 있다. 두번째 부분인 마디 45-57에서는 제 1주제의 ♪♬♬ 리듬 모티브가 나타난다. 마디 50부터는 오른손 성부가 나뉨에 따라 짜임새가 대위법적으로 변하고, 마디 50-51에서 두 성부가 캐논 형태로 움직인다. 제 1주제 제시의 마지막과 동일한 f단조의 반종지가 마디 57에서 나타나며 연결구를 끝맺는다.

제 1주제의 두번째 변형이 나타나는 〈악보 30〉의 마디 58-71은 연결구의 후반부에 나타난 대위법적인 짜임새를 그대로 이어받는다. 내성부에 반음계 진행이 등장하고, 16분음표을 사용하여 흐름이 보다 역동적으로 변화한다. 크레셴도, f와 더불어 하성부의 옥타브 음형,

오른손의 밀도 높은 화성으로 인해 규모와 음향이 한층 확장되었다. 마디 68-71의 오른손에서는 지속적인 감7화음이 등장하며, 왼손이 옥타브 화음으로 도약과 하행을 반복한다. 연속적인 불협화음과 길게 이어지는 크레셴도는 흐름을 점차 클라이맥스로 끌어올린다.

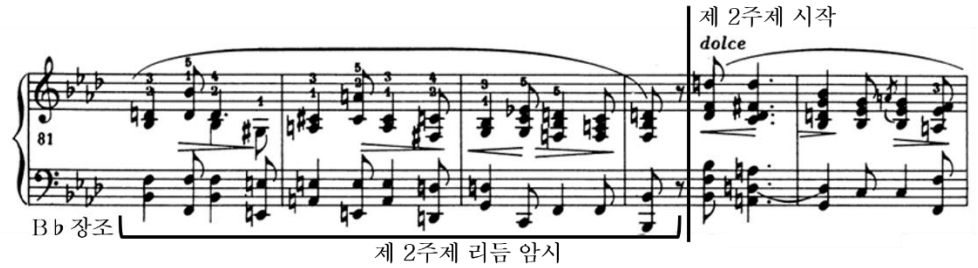
〈악보 30〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부, 마디 56-61



경과부는 마디 72-80으로, 제 1주제부와 제 2주제부를 잇는 역할을 한다. 양손이 점차 상승하는 음형을 반복하고 있으며, 아첼레란도를 통해 긴장감을 고조시킨다 마디 76에서 반음계 기법의 16분 음표가 나타난 후 제 2주제부로 진입한다.

마디 80-99에 제시되는 제 2주제부는 원조인 f단조의 버금딸림조인 B♭장조로 시작한다. 〈악보 31〉의 마디 80-84는 도입부로 볼 수 있는데, ♩♪리듬을 사용하여 잇따라 등장할 제 2주제의 리듬을 암시하고 있다. 마디 84에서 못갖춘마디 리듬으로 제시되는 제 2주제는 제 1주제부와는 완전히 다른 성격으로 전개된다. 호모포니적인 짜임새를 갖추었으며 길이 또한 제 1주제부보다 짧다.

〈악보 31〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 제시부, 마디 81-85



(3) 발전부

발전부는 마디 99-128로, 고전 소나타의 발전부에 비해 축소된 형태를 띠고 있다. 총 세 부분으로 나눌 수 있으며 마디는 다음과 같다.

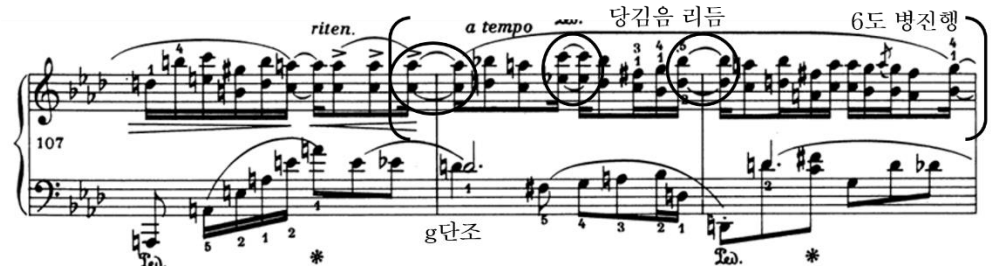
[표 9] 쇼팽 〈발라드 4번〉 발전부 구조

구분	마디
제 1부분	99-108
제 2부분	108-121
제 3부분	121-128

B♭ 장조의 나란한조인 g단조로 시작하는 제 1부분에서는 네 마디로 이루어진 16분음표 동기가 동형진행으로 나타난다. 마디 103에서 반음계로 하행하며 a단조로 전조되고, 마디 107에서 다시 g단조로 전조되며 제 2부분이 시작한다.

제 2부분은 양손에서 당김음 리듬이 나타나는데, 이로 인해 강박의 위치가 변하고 역동적인 흐름을 만든다. 두 마디 단위의 동형진행으로 전개되며 오른손은 6도 병진행으로 움직인다. 〈악보 32〉의 마디 109에서는 왼손이 반음계적 하행 진행하며 원조인 g단조로 전조되며, 마디 114에서 원조의 나란한조인 A♭ 장조로 또다시 전조된다.

〈악보 32〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 발전부, 마디 107-109



제 3부분은 마디 121-128로, 제 1주제의 모티브인 ♪♬♬리듬이 외성부에서 등장한다. 동형진행이 두 마디 단위로 나타나고 있으며, 호모포니적인 짜임새로 변화하였다. 마디 125의 상성부에서 나타나는 서주의 ♪♪♪리듬은 잇따라 등장할 재현부를 암시하고 있다. 마디 128에서 A♭-G#의 이명동음 전조가 나타나고, 내성부의 반음계적 하행 진행을 통해 A장조로 재현부가 시작한다.

(4) 재현부

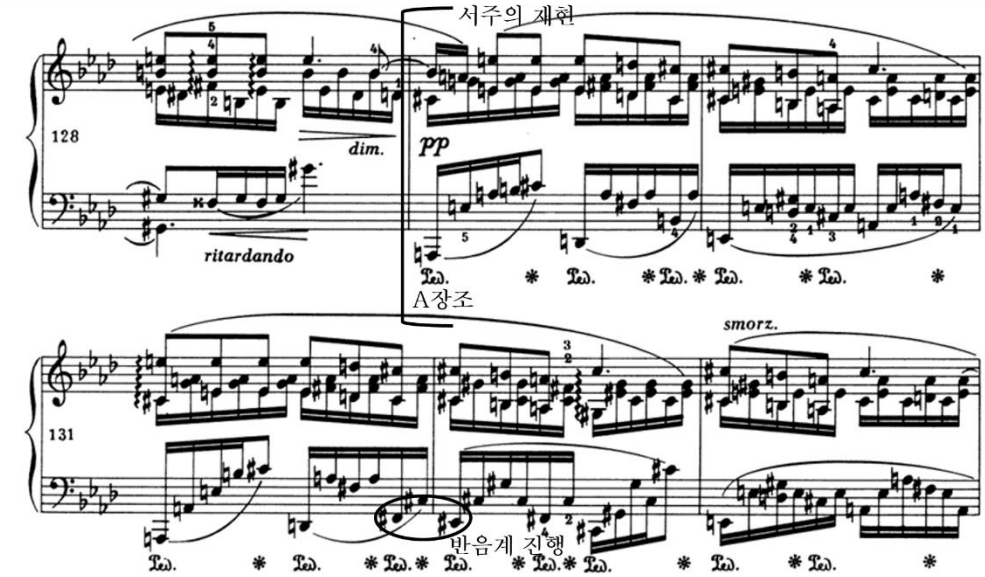
재현부는 제시부의 서주를 재현하며 시작된다. 재현부의 구조와 마디는 다음과 같다.

[표 10] 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부 구조

구분	전개	마디
서주	도입부	129-134
제 1주제부	제 1주제 변형(짜임새)	135-151
	제 4주제 변형(장식, 리듬)	152-163
	경과부	164-168
제 2주제부	제 2주제 변형(리듬)	169-191
	경과부	191-210

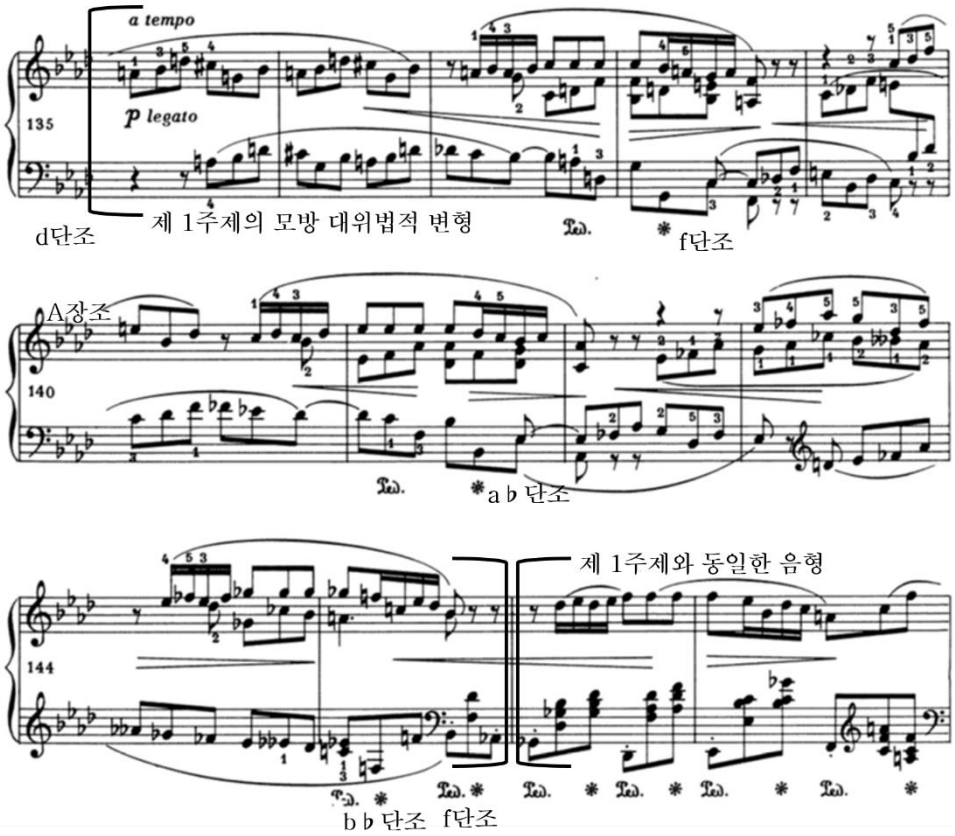
〈악보 33〉의 마디 129-135에서는 서주의 주제가 A장조로 나타난다. 마디 131에서 제시부의 서주와 표현적으로 다른 부분이 나타나는데, 하성부에서 F#-E#의 반음계적 하행진행이 나타난다.

〈악보 33〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부, 마디 128-133



〈악보 34〉에 나타나는 재현부의 제 1주제부에서는 두 개의 새로운 변주가 등장한다. 마디 135-145는 양손이 주고 받듯이 움직이는 모방 대위법적인 변형이 나타나고, 마디 146부터 제시부의 제 1주제 음형과 동일하게 움직인다. 이 구간에서는 d단조-f♭단조-a♭단조-b♭단조-f단조 순서로 조성의 변화가 빈번히 발생하고 있다.

〈악보 34〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부, 마디 135-147



마디 152-163의 변주에서는 장식적인 변형이 잇단음표 리듬으로 전개된다. 반음계적 진행과 비화성음으로 인하여 선율의 풍부함과 자유로운 분위기가 형성되는 부분이다.

제 2주제부가 재현되는 마디 169-191는 D♭장조에서 나타난다. 도입부는 생략되고 제 2주제 선율이 곧바로 시작된다. 오른손 성부는 제시부의 제 2주제와 동일하게 수직적인 화음 형태로 재현되고 있으며, 왼손은 16분음표로 움직이는 셋인단음표 리듬으로 변형되었다. 마디 175-176은 폴리포니적인 부분으로, 왼손과 오른손이 2:3의 헤미올라 리듬으로 움직인다. 이때 상성부는 8분음표, 내성부는 16분음표의 셋잇단음표, 하성부는 16분음표의 펼침화음으로 나타난다. 마디 177부터 주제 선율은 한 옥타브 위에서 반복된다. 마디 181-182와 183-184는 각기 다른 화성으로 동형진행하여 점진적으로 긴장감을

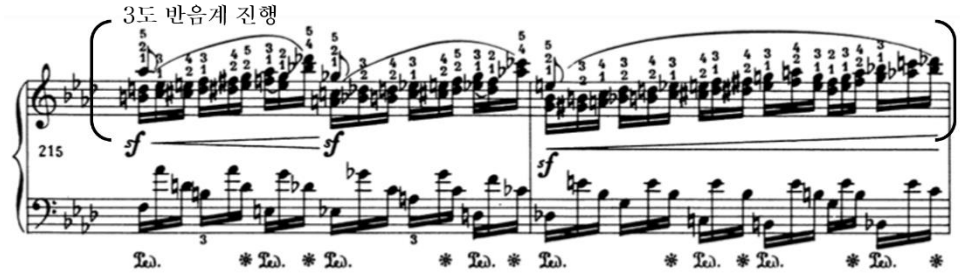
높이고 있다. 마디 187-191의 왼손에서는 반음계적으로 상행하는 진행이 나타나고, 양손이 D♭장조의 으뜸화음에 도달하며 경과부로 넘어간다.

재현부의 마지막인 경과부는 마디 191-210으로, 16분음표의 셋잇단음표가 양손에서 펼침화음으로 전개된다. 마디 198-202에서는 감7화음과 속7화음이 스트레토(stretto)로 몰아치듯이 등장하고, 마지막에 나타나는 8분쉼표의 페르마타가 일시적인 침묵을 만든다. 마디 203-210에서 피아니시모의 화음이 C장조로 나타나는데, 이는 f단조의 딸림조로, 원조에서 전개될 코다를 예비하고 있다.

(5) 코다

종결부인 코다는 원조인 f단조에서 시작된다. 반음계적 진행과 16음표의 셋잇단음표 리듬이 계속되고, 표현이 극한에 치닫는 부분이다. 〈악보 35〉의 마디 215-216에서 오른손은 반음계로 움직이며 3도 진행하고, 펼침화음 형태로 움직이는 왼손의 근음은 반음계적으로 순차 하행하고 있다. *ff*로 연주되는 마디 223-224와 225-226은 서로 다른 음역에서 동형진행하며 분위기를 점차 고조시킨다. 마디 227부터 2:3 헤미올라 리듬이 아첼레란도로 나타나고, 점차 크레셴도하여 *ff*의 마디 231에 도달한다. 마디 233-239에서 양손이 유니즌(unison)으로 하행한 후, 완전 정격종지로 끝을 맺는다.

〈악보 35〉 쇼팽 〈발라드 4번〉 재현부, 마디 215-216



4. S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉

1) 작품 배경

러시아 제국 태생의 프로코피예프(Sergei Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)가 살았던 20세기는 두 차례의 세계대전과 러시아 혁명이 발발했던 격동의 시대였다. 이러한 정치사회적 배경은 음악계에도 영향을 미쳤으며, 프로코피예프가 독창적인 음악 어법과 대중성을 동시에 겸비한 작곡가로 성장하는 데에 밑거름이 되었다.[19] 20세기 음악은 다양한 갈래로 뻗어 나갔으나, 프로코피예프는 특히 신고전주의적인 경향성을 견지한 작곡가였다. 그는 소나타, 협주곡, 교향곡 등 고전시대 양식의 작품을 다수 작곡하였으며, 불협화음과 불규칙적인 리듬으로 본인만의 해학과 현대적인 면모를 작품에 담아냈다.

프로코피예프의 음악적 특징은 그의 생애주기에 따라 세 시기로 구분할 수 있다. 첫번째는 러시아 시기로(1891-1918), 어머니와 글리에르(Reinhold Glière, 1875-1956)에게 음악을 배우고 상트페테르부르크 음악원에 진학하였던 시기이다. 그는 슈트라우스(Johann Baptist Strauss, 1825-1899), 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918), 레거(Johann Baptist Joseph Maximilian Reger, 1873-1916), 스크리아빈(Alexander Nikolayevich Scriabin, 1872-1915)과 같은 새로운 음악가에게 관심을 갖기 시작하였다. '현대음악의 밤'(Modern Music Evening) 연주회에서 공식적으로 피아니스트이자 작곡가로 소개되었으며, 자신의 작품 〈악마적 암시〉(Suggestion Diabolique)와 〈위험한

[19] Gregory Hart, 『프로코피예프, 그 삶과 음악』, 임선근 역, (서울: 포노, 2014), pp. 6-7.

아이〉(enfant terrible)를 발표하였다.[20] 음악원을 졸업한 후에도 그는 작곡 활동을 지속하였고, 1917년에 신고전주의 작품인 〈교향곡 1번 '고전'〉(Symphony No. 1, 'Classical')을 발표하여 호평을 받았다.

두번째는 해외 망명 시기(1918-1936)로, 러시아 사회주의 혁명을 피하여 미국과 프랑스에서 활동하던 시기이다. 미국에서 〈세 개의 오렌지에 대한 사랑〉(The Love for Three Oranges, Op. 33)과 〈피아노 협주곡 2번〉(Piano Concerto No. 2, Op. 16) 등을 발표하였으나, 경제적으로 힘든 상황에 처한다. 파리로 거처를 옮긴 후, 디아길레프(Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872-1929)의 요청에 의해 작곡한 발레음악 〈강철의 춤〉(Rozhdestvensky)으로 이름을 더욱 알리게 되었다. 14년간 파리에 거주하며 교향곡 제 2번을 비롯한 오페라, 협주곡, 실내악 작품을 꾸준히 선보였던 그는 말년이 되어서야 조국으로 돌아가게 되었다.

세번째 시기는 소련 시기(1936-1953)로, 마지막 17년을 소련에서 보냈다. 스탈린의 통치 아래 사회주의 리얼리즘 정책이 펼쳐졌으며, 정부의 이념을 거스르지 않는 창작만이 허용되었다. 이 시기 프로코피예프는 〈피터와 늑대〉(Peter and Wold Op. 67), 〈로미오와 줄리엣〉(Romeo and Juliet, Op. 64)과 같은 대중적인 음악을 남겼다. 이외에도 3개의 소나타와 교향곡을 발표하는 등 왕성한 작품 활동을 이어 나갔으나 종래에는 건강의 악화로 모스크바에서 생을 마감하게 된다.

프로코피예프는 본인의 음악 어법을 '고전적'(classical), '현대적'(modern), '토카타'(toccata), '서정적'(lyrical)의 네 가지 범주로 개괄하였다.[21] '고전적' 요소는 그가 즐겨 사용한 소나타와 관현악곡 형식에서 찾아볼 수 있다. '현대적' 요소는 불협화음과 반음계의 사용으로 인한

---

[20] David Gutman, *The Illustrated Lives of the Great Composers Prokofiev*, (New York: Omnibus Press, 1992), p.46.
[21] Sergei Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings*, trans. and ed. Oleg Prokofiev, (Boston: Northeastern University Press, 1991), p. 248.

조성적 모호함, 변칙적으로 흐르는 선율과 리듬에서 나타난다. '토카타'는 타악기적 요소를 일컫는 것인데, 기계적인 리듬과 그것의 반복이 특징이다. 그가 작곡한 〈토카타〉(Toccata, Op. 11)와 〈피아노 협주곡 5번〉(Piano Concerto No. 5, Op. 55)의 스케르초 악장에서 선명하게 드러난다. '서정적' 요소는 그가 특히 중요시한 부분으로, '새로운 단순성'(New Simplicity)에 관한 이야기이다. 그는 단순하고 이해하기 쉬운 선율을 추구하였으며, 서정적인 표현을 강조하였다.[22]

프로코피예프는 1907년부터 1947년까지 총 9곡의 피아노 소나타를 작곡하였다. 첫 네 곡은 러시아 시기의 작품으로, 반음계 기법이 쓰이기 용이한 단조 조성으로 작곡되었다. 5번은 해외 망명 시기에 프랑스에서 작곡되었으며, 마지막 네 곡은 그가 러시아로 귀향한 후에 쓰였다. 5번부터 10번까지의 소나타는 모두 장조 조성이 사용되었다. 그는 피아노 소나타 작곡에 있어, 형식적으로는 고전주의의 틀을 충실히 따랐으며 선율과 화성에서 새로움을 추구하였다.

[22] 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 이석원, 오희숙 편, (서울: 음악세계, 2001), p. 235.

2) 작품 연구

프로코피예프는 상트페테르부르크 음악원에서 공부하던 1907-8년경, 6개의 소나타를 작곡하였다. 〈피아노 소나타 1번〉은 그중 2번의 1악장에서 파생된 곡으로, 1909년에 완성되었다. 단악장 소나타이며 서주, 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 이루어진 소나타 형식을 취하고 있다. 이 곡의 전체적인 구조는 다음과 같다.

[표 11] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 구조

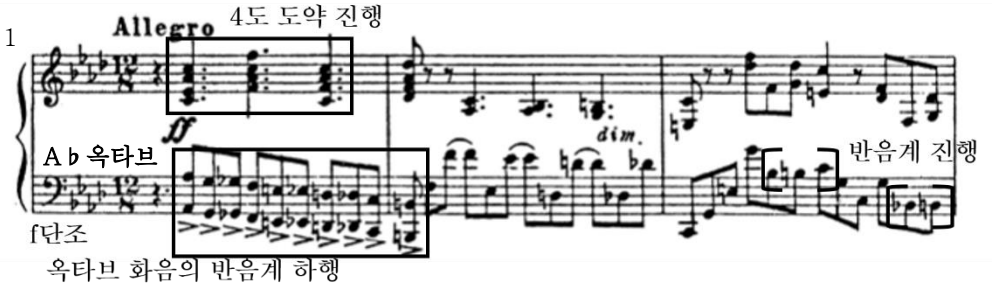
구분	마디
서주	1-4
제시부	5 -93
발전부	93-145
재현부	146-225
코다	226-244

(1) 서주

서주는 12/8 박자이며 알레그로의 빠르기이다. 4마디의 짧은 길이이지만, 곡 전체에서 내내 등장하는 4도 도약 진행, 반음계 진행, 온음계 진행이 함축적으로 담겨있는 부분이다. 4도 도약은 마디 1의 상성부에서 나타난다. 마디 1의 하성부에서는 옥타브 화음이 반음계로 하행하고 있으며, 마디 2의 강박에 위치한 음이 다시 반음계로 하행 진행한다. 마디 3-4의 하성부에서는 차례대로 반음계 진행과 온음계 진행이 나타난다. 마디 1의 A♭ 옥타브로 시작하는 하성부와 III 화음인 상성부로 인하여 언뜻 나란한조인 A♭장조로 들리기도 하나, 다음

상성부에서 f단조의 으뜸화음이 나타나고 마디 3에서 f단조의 딸림화음이 등장하며 조성은 f단조를 향한다.

〈악보 36〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 서주, 마디 1-6



(2) 제시부

제시부는 제 1주제, 경과구, 제 2주제, 제 3주제, 소종결구로 이루어져있으며, 구조는 다음과 같다.

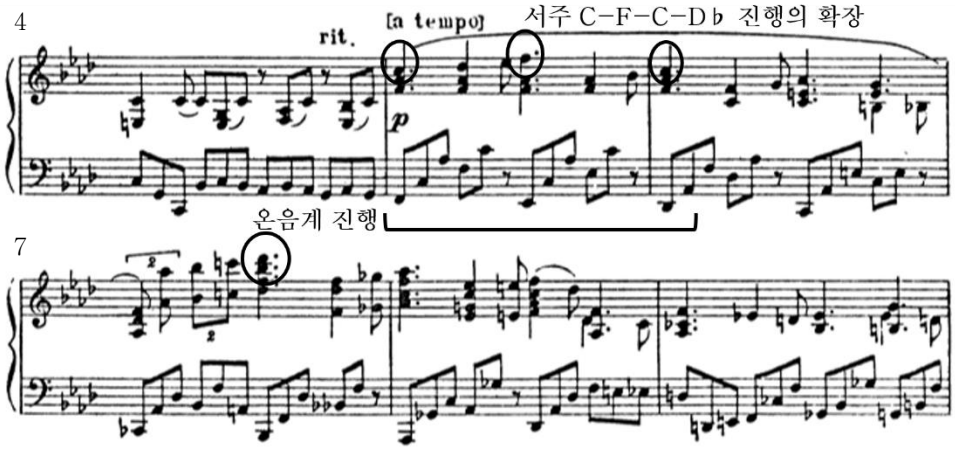
[표 12] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부 구조

구분	마디
제 1주제	5-25
경과구	25 -41
제 2주제	42-81
소종결구	82-93

제 1주제는 마디 5-25에 걸쳐 등장하며, 〈악보 37〉의 마디 5-10은 주제를 제시하는 부분이다. 조성이 모호했던 서주와 다르게 f단조의 으뜸화음으로 시작하며 분명한 조성을 제시한다. 서주에 등장했던 4도 도약 선율이 확장된 형태로 C음에서 F음으로 향하는 4도

진행이 마디 5-7의 상성부에서 등장하며, 하성부 펼침화음의 근음이 온음계로 하행 진행하는 것을 마디 5-6에서 볼 수 있다.

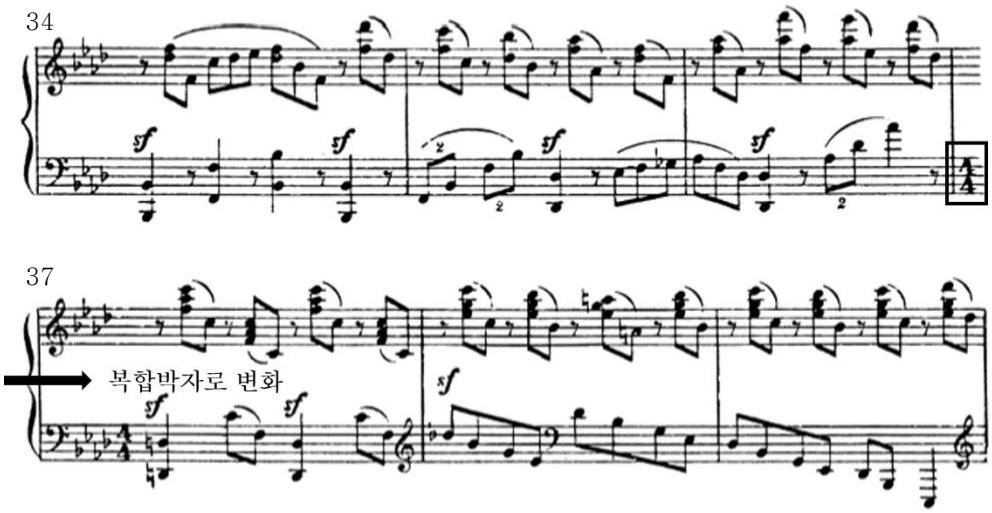
〈악보 37〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 4-9



마디 14-15에서 서주의 마디 3-4를 재현한 후, 제 1주제의 반복으로 넘어간다. 마디 16-25는 제 1주제가 확장된 형태로, 상성부가 한 옥타브 위에서 재현되고 f의 음량으로 시작한다. 마디 24에서 오른손의 리듬 변화와 왼손의 악센트가 나타나는데, 이는 마디 23에서 나온 2:3 헤미올라 리듬의 길이를 연장한 것으로 볼 수 있다.

마디 25-41은 제 2주제로 향하는 경과구로, 경과구 시작음과 마디 25-26의 셋잇단음표 첫 음이 C-G-C의 4도 진행으로 시작한다. 마디 26-27의 상성부는 온음계적으로 하행하며, 하성부에서는 반음계적으로 상행 진행한다. 마디 27-29의 상성부에서는 D♭-C의 2도 반음계 하행이 나타나는데, 이는 끝에서 G♭-F로 바뀌며 b♭단조로 전조된다. 마디 30-33은 마디 25-29의 동형진행이며, 마디 34-42에서는 앞서 나온 음형들이 축약된 형태로 반복된다. 지속적으로 나타나던 2:3 헤미올라 리듬은 〈악보 38〉에 나타나는 마디 37부터 양손의 박자가 다른 복합박자(polymeter) 기법으로 발전하였다.

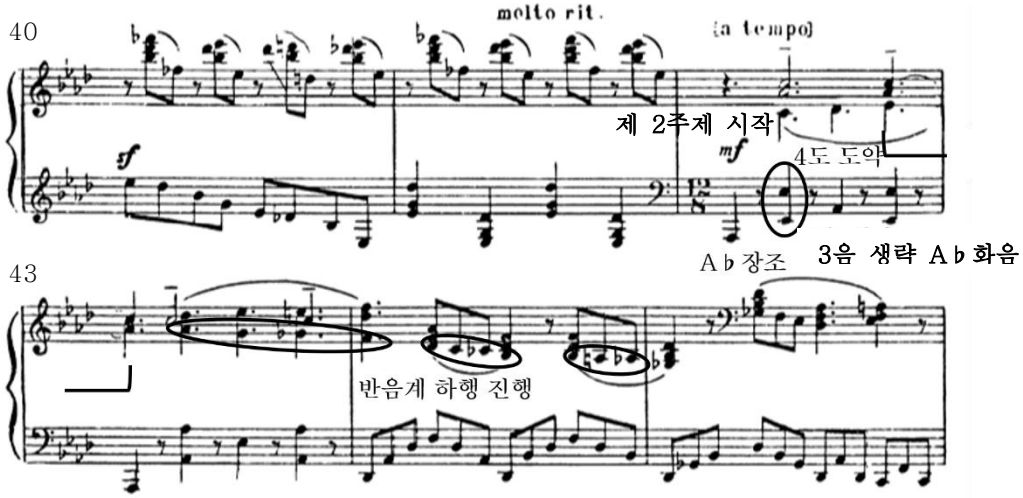
〈악보 38〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 34-39



마디 42-81인 제 2주제부는 전통적인 소나타 형식의 조성 구조를 따라 원조의 나란한조인 A♭장조로 전조된다. 짜임새와 음형에 따라 두 부분으로 나눌 수 있다. 전반부는 폴리포니의 짜임새를 갖추었으며, 수직적인 화음과 펼침화음이 교대로 등장한다. 후반부는 호모포니의 짜임새로, 펼침화음과 상성부에 주제 선율이 나타난다.

〈악보 39〉의 마디 42에서 왼손은 다시 12/8 박자로 변박이 되었으며, 오른손의 주제 선율은 약박에서 시작한다. 4마디 구조의 제 2주제는 상행하는 선율과 4도 도약, 반음계적으로 하행하는 선율의 결합으로 진행된다. 이때 하성부는 3음이 생략된 A♭근음의 장3화음으로 움직인다. 마디 46-49에서는 제 2주제의 동형 진행이 나타난다.

〈악보 39〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 40-45



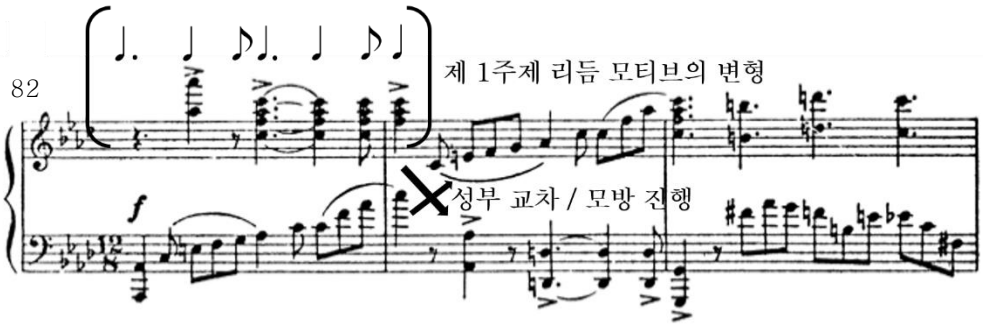
마디 50-53에서는 제 2주제의 모티브가 변형되었다. 상행하는 선율은 오른손 내성부에서 C음을 중심으로 길이가 확장되었으며, 반음계적으로 하행 진행하는 선율은 하성부에서 축소된 형태로 전개된다. 마디 58-61은 제 2주제가 셈여림을 바꾸어 반복되는 부분으로, 마디 58-59의 하성부가 옥타브 화음으로 변형되었다. 마디 60-61의 반음계적 하행 진행은 양손에서 모방 진행하는 캐논 형태로 발전하였으며, 2:3 헤미올라 리듬이 재차 등장한다.

폴리포니로 짜임새가 변화된 제 2주제 후반부는 연결구적 성격을 띠고 있다. 마디 74부터 하성부가 4/4 박자로 변박이 됨에 따라 복합박자로 바뀌고, 3음이 생략된 3화음이 다시 등장한다. 4마디 단위의 동형진행이 나타나며, 마디 78-81은 한 옥타브 위에서 반복된다.

제시부를 마무리하는 소종결구는 마디 82-93으로, 앞서 제시된 제 1주제와 제 2주제의 모티브가 복합적으로 표현되는 부분이다. 제 1주제의 리듬 모티브는 변형된 형태로 〈악보 40〉의 마디 82-83에서 나타난다. 이때 왼손과 오른손의 선율은 서로 교차하여 모방 진행한다. 마디 86-89는 마디 82-85를 3도 아래에서 동형진행하고 있다. 수직적인 화음으로 이루어진 마디 90-93은 끝에서 완전 정격종지하며

제시부를 마무리한다.

〈악보 40〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 제시부, 마디 82-84



(3) 발전부

발전부는 제시부에 나타난 모티브가 발전하는 부분으로, 소재에 따라 세 부분으로 나눌 수 있다. 발전부의 구조와 마디, 소재를 도식화하면 다음과 같다.

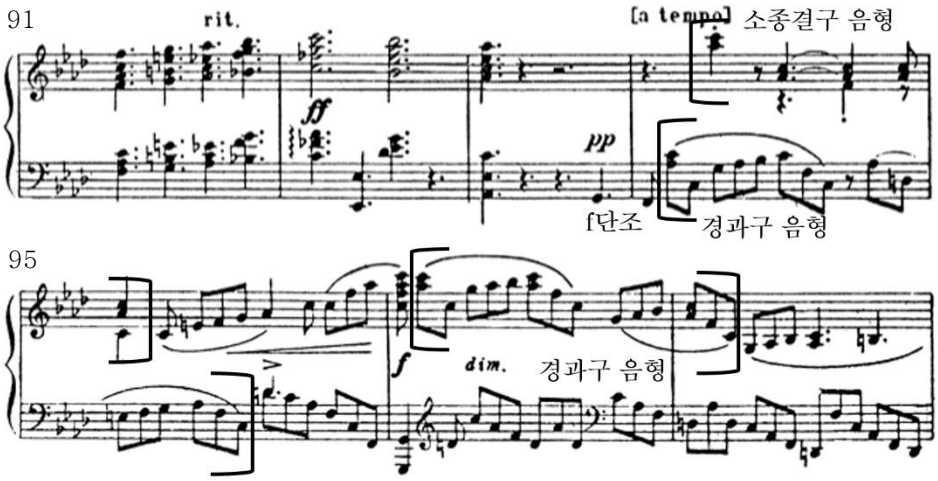
[표 13] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부 구조

구분	마디	소재
제 1부분	93-115	경과구, 소종결구
제 2부분	116-133	제 1주제, 제 2주제
제 3부분	134-145	제 1주제

마디 93에서 A♭장조의 으뜸화음으로 제시부가 끝난 후, 두 박의 쉼표가 나타난 후, 피아니시모의 제 1부분이 시작된다. 발전부는 원조인 f단조로 전개되며, 제시부의 소종결구 음형이 마디 94-95의 오른손에서 나타난다. 또한 제시부의 경과구에 등장한 음형이 마디 94의 하성부와 마디 96의 상성부에도 사용되었다. 이미 여러차례 등장했던 헤미올라

리듬을 마디 99에서 다시 볼 수 있는데, 이처럼 제시부를 구성하는 요소들이 얽히고설키어 전개되고 있다.

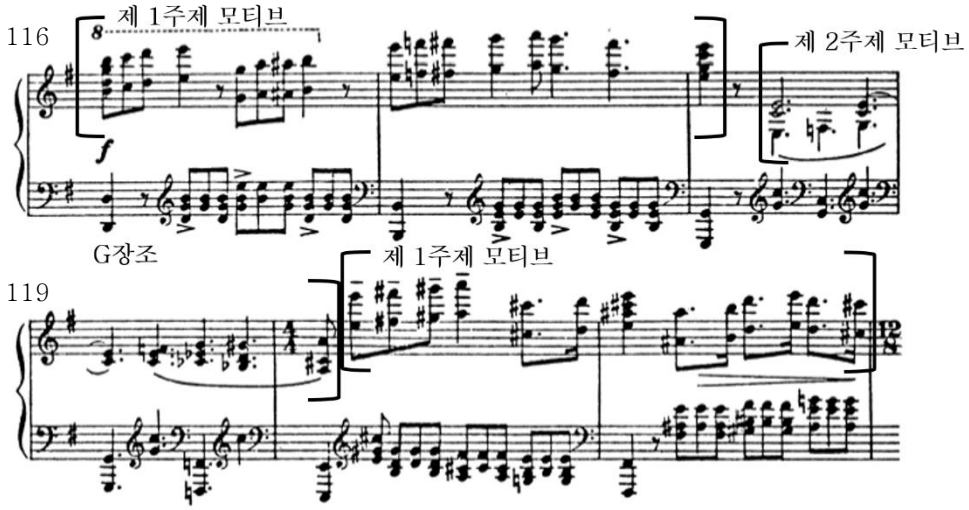
〈악보 41〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부, 마디 91-97



마디 104-109의 하성부에서는 스포르잔도의 C음이 페달 포인트로 나타나는데, 당김음 리듬으로 인한 민첩한 흐름을 유도한 것으로 보인다. 8분음표 음형이 2마디 단위로 4도 상행하고, 점진적인 크레셴도와 함께 클라이맥스로 향하는 부분이다. 마디 110-112에서는 복합박자로 인한 헤미올라 리듬이 발생하며, 앞서 나왔던 C음이 반음 상승하여 C#음이 페달 포인트가 된다.

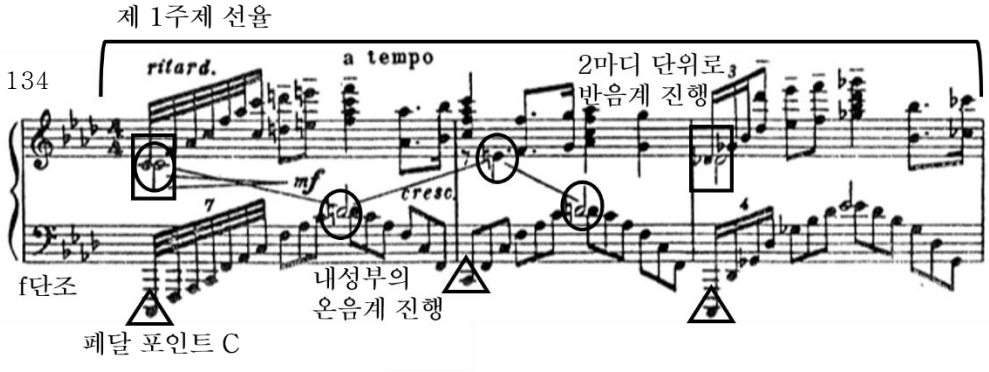
제 2부분은 마디 116-133으로, 제 1주제와 제 2주제의 모티브가 2마디에 걸쳐 번갈아 등장한다. 제 1주제는 마디 116-117에서 리듬을 변형하여 G장조로 나타나고, 마디 118-119에서 제 2주제가 잇따른다. 마디 120-122도 이와 같은 방식으로 전개되나, 마디 124-127에서는 각 주제가 서로 교차하며 양손에서 동시에 진행된다.

〈악보 42〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부, 마디 116-121



마디 134-145인 제 3부분은 원조인 f단조로 돌아와 시작한다. 제 1주제의 모티브가 선명하게 드러나는 가운데, 페달 포인트인 C음의 지속적인 울림으로 긴장감이 고조된다. 마디 134-139에서 2분음표의 내성부는 온음계적으로 움직이고, 2마디 단위로 보았을 때는 반음계적으로 상행 진행(C-D♭-D)하고 있다.

〈악보 43〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 발전부, 마디 134-136



발전부의 마지막을 장식하는 마디 140-143는 f의 옥타브 화음이 폭발적인 음량을 표현하는 부분이며, 2마디 단위로 동형 진행한다. 마디

144-145에서는 리타르단도와 함께 4옥타브에 달하는 아르페지오가 긴 꾸밈음으로 나타난다. 딸림9화음으로 반종지하며 발전부는 마무리된다.

(4) 재현부

제시부의 요소가 축소 혹은 확장된 형태로 전개되는 재현부는 구조와 조성적 측면에서 고전주의 소나타와 차이점이 있다. 구조적으로는 제 2주제를 소종결구 뒤에 다시 한번 등장시켰다는 점이고, 조성적으로는 제 2주제가 원조가 아닌 나란한조의 버금딸림조, 즉 D♭장조에서 재현되었다는 점이다. 재현부의 구조를 도식화하면 다음과 같다.

[표 14] 프로코피예프 〈소나타 1번〉 재현부 구조

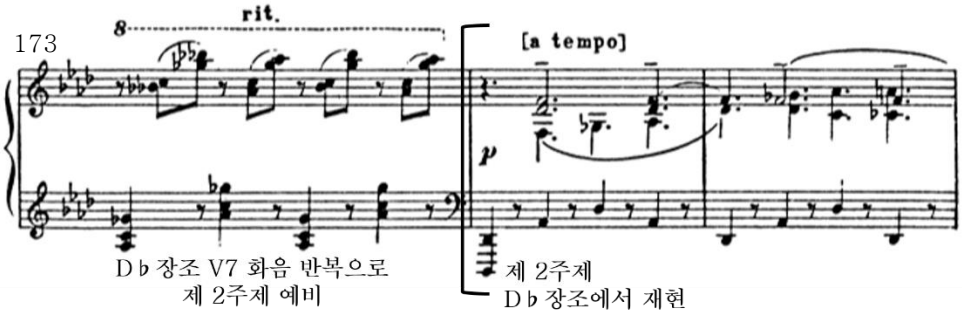
구분	마디
제 1주제	146-151
경과구	152-174
제 2주제	174-209
소종결구	210-218
제 2주제	218-225

'평온하게'(meno mosso)의 템포로 시작되는 재현부는 제 1주제인 마디 11-13을 변형하여 시작한다. 마디 145-147은 주제 선율을 그대로 답습하나, 마디 148-150은 마디 147을 동형 진행하며 전개된다. 이때 상성부와 하성부의 첫째, 셋째 박은 반음계적으로 하행 진행한다.

제 2주제로 가는 경과구인 마디 152-174에서는 빠르기가 알레그로로 전환된다. 제시부의 경과구가 재현되는 부분이며, 5마디가 확장된 형태이다. 마디 30-33을 마디 152-155에서 재현하고 있으며,

4도 위의 동형 진행이 마디 156-159에서 나타난다. 마디 34-37이 확대하여 재현되는 부분은 마디 160-167로, 3마디 단위로 4도 위에서 동형 진행하고 있다. 마디 160-163의 하성부에서는 세 박자마다 스포르잔도가 등장하는데, 이로 인해 9/8 박자로 변박이 된 것처럼 들린다. 제 2주제를 예비하는 D♭장조의 V7 화음이 마디 172-173에서 반복되며 경과구는 끝을 맺는다.

〈악보 44〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 재현부, 마디 173-175



재현부의 제 2주제는 나란한조의 버금딸림조, 바꾸어 말하면 원조보다 장 3도 아래인 D♭장조에서 시작한다. 제 2주제는 마디 174-209에 걸쳐 재현되는데, 제시부의 제 2주제와 마찬가지로 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 174-193은 D♭-E♭-F-E♭-D♭의 온음계적 이동으로 전조되며, 연속적인 동형진행이 나타난다. 마디 182-185의 하성부 첫 음은 2마디 단위로 4도 상행하고 있다. 펼침화음으로 전개되는 마디 194-209는 상성부와 하성부가 헤미올라 리듬을 재현한다. 마디 194-201에서는 4마디 단위의 동형 진행이 나타나고, 마디 202-209는 제시부의 제 2주제 선율을 그대로 재현하고 있다.

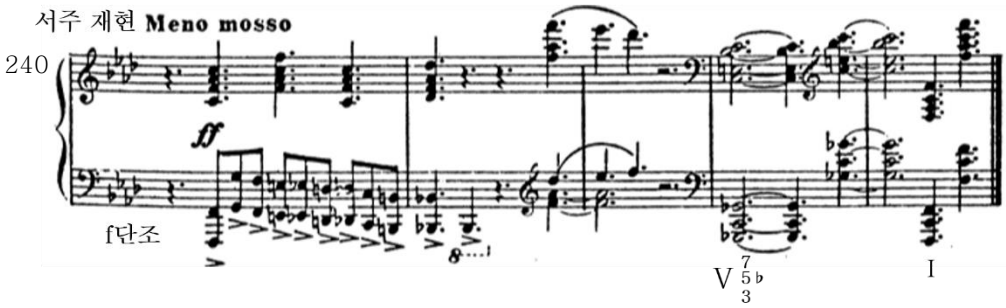
마디 210-218에서 제시부의 소종결구 재현이 이루어진다. 마디 210-215는 제시부의 마디 82-86을 그대로 반복하고, 마디 216부터 상성부가 점진적으로 상승하며 양상을 달리 한다. 변형된 제 2주제가 마디 218-225에 다시 나타나고, 이때 하성부는 4/4 박자로 변박이

된다. 주제 선율은 오른손의 내성부에서 재현되며 하성부의 악센트가 당김음 리듬을 만들고 있다.

(5) 코다

코다는 마디 226-244으로, 마디 227-235에서 f단조의 소종결구가 다시 재현된다. 수직적인 화음이 마디 236-239에서 확장되어 나타나고, 원조의 딸림음인 C음이 페달 포인트로 등장한다. 점2분쉼표의 사용으로 휴지(休止)의 효과를 준 후, 마디 240부터 서주를 재현한다. 서주와 다르게 하성부가 F음으로 시작하여 f단조의 조성감을 공고히 만든다. 마디 243-244에서 5음이 반음 내려간 딸림7화음이 사용되었고, 이를 으뜸화음로 연결시키는 완전 정격종지로 곡이 마무리된다.

〈악보 45〉 프로코피예프 〈소나타 1번〉 코다, 마디 240-244



제 3 장 결 론

지금까지 본인의 석사 졸업 연주 프로그램인 J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉, L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉, F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉, S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉의 작품 배경과 각 곡의 구조, 음악적 특징을 알아보았다.

라모의 〈신 클라브생 모음곡집〉은 다양한 형식이 활용된 작품집으로, 전통적인 춤곡인 알라망드, 쿠랑트, 사라반드, 가보트와 세 개의 성격 소품으로 구성되었다. 론도 형식인 '의기양양한 여인'과 변주곡 형식인 가보트를 제외하고는 기본적으로 대칭적인 구조의 2부분 형식을 사용하였다. 바로크 시대의 작품은 통상적으로 동일한 조성 내에서 동형진행이 주로 나타나나, 라모는 동형진행을 통한 전조를 빈번히 등장시킴으로써 흐름을 새로이 이끌어냈다. 또한 호모포니와 폴리포니를 넘나들며 짜임새의 변화를 추구하였고, 류트 음악의 영향을 받아 아르페지오 음형을 자주 사용하였다. 크로스 핸드 기법을 통해 건반음악 주법에 있어서도 새로움을 꾀하였다. 이와 같이 전형(典型)을 벗어나는 다양한 형식과 짜임새가 돋보이는 이 작품은 라모의 두가지 면모인 전통성과 혁신성을 내포하고 있다.

베토벤의 〈피아노 소나타 30번〉은 총 다섯 곡의 후기 피아노 소나타에 속하며, 원숙미와 완성도가 높은 작품으로 평가받는다. 후기 소나타는 다양한 악장 구성과 형식적인 면에 있어 자율성을 추구하였는데, 〈피아노 소나타 30번〉에서도 그 점이 드러난다. 세 악장으로 구성되어 있으며 소나타 알레그로 형식인 1, 2악장은 아타카로 연결하여 연주한다. 제 1악장은 각기 빠르고 느린 두가지 주제가

등장하여 자유로운 전개를 통해 환상곡풍의 분위기를 만든다. 곧바로 이어지는 제 2악장은 서정적인 제 1악장과 다르게 prestissimo의 빠르기와 ben marcato를 이용하여 분위기를 전환시킨다. 핵심적인 역할인 3악장은 변주곡 형식으로, 박자, 리듬, 빠르기의 변주와 대위법적인 푸가 기법을 사용하였다. 베토벤은 이 작품을 통하여 형식적인 자율성과 음악의 초월성을 탐구하였고 낭만주의의 문을 여는 선구적 역할을 해냈다.

쇼팽의 〈발라드 4번〉은 쇼팽 특유의 낭만성, 자유로운 형식과 화성 진행이 함축된 작품이다. 그는 문학 장르인 발라드를 독립적인 피아노 악곡으로 발전시켰는데, 그가 작곡한 총 4곡의 발라드 모두 2박자 계통이며 고난도의 코다를 갖추었다. 영감의 근원은 미츠키에비치의 시였으며, 시의 유기체적인 특성과 서술적인 전개를 빌려 작곡되었다. 자유로운 소나타 형식으로 볼 수 있는 〈발라드 4번〉은 서주, 제시부, 발전부, 재현부, 코다 구성으로, 제 1주제와 제 2주제의 변주가 거듭되며 화려하고 극적인 코다를 향해 진행한다. 호모포니와 폴리포니의 짜임새를 모두 갖추고 있으며, 비화성음, 감7화음, 속7화음과 전조를 사용한 반음계적 화성 진행을 특징으로 한다. 예술성과 완성도를 두루 갖춘 이 작품을 통하여 형식적, 화성적 측면에서 쇼팽이 추구한 낭만주의를 살펴볼 수 있었다.

프로코피예프의 〈피아노 소나타 1번〉은 그가 상트페테르부르크 음악원에 재학하던 시절 작곡된 초기 작품임에도 불구하고, 본인만의 독특한 음악 어법을 함유하고 있다. 그는 본인의 음악 어법을 '고전적', '현대적', '토카타', '서정적' 요소로 나누었으며, 〈피아노 소나타 1번〉에도 이와 같은 요소가 곳곳에 나타난다. 그는 고전주의 양식인 소나타 알레그로 형식을 활용하였으나, 화성적으로는 잦은 전조, 반음계, 온음계를 사용하여 현대성을 추구하였다. 제 1주제와 제 2주제는 간결하지만 서정적인 선율을 갖추었으며, 타악기와 같은 기계적인 리듬을 추구하는 '토카타' 요소 또한 수직적인 화음과 잇단음표 리듬,

악센트를 통하여 드러난다. 신고전주의적 특성이 드러나는 이 작품은 전통성과 현대성을 모두 갖춘 프로코피예프의 독창적인 음악 어법을 보여주고 있다.

참고 문헌

20세기 작곡가 연구회. 『20세기 작곡가 연구 II』. 이석원, 오희숙 편. 서울: 음악세계, 2001.

김귀현. "연주자 입장에서 본 베토벤 피아노 소나타 작품 109 음조직에 관한 연구." 『음악이론연구』, 제19집(2012), pp. 183-184.

김문정. 『고전 피아노 문헌』. 서울: 동덕여자대학교 출판부, 2013.

박유미. "쇼팽 발라드 No. 4, Op. 52의 구조적 내러티브." 『음악교수법연구』, 제16집(2015), p. 31.

Caeyers, Jan. *Beethoven, A Life*. Translated by Brent Annable. California: University of California Press, 2022.

Cooper, Barry. *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. New York: Routledge, 2017.

Ellis Little, Meredith. "Courante." Grove Music Online. January 20, 2001. http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.06707.

Ellis Little, Meredith. "Gavotte," Grove Music Online. January 20, 2001. http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.10774.

Girdlestone, *Cuthbert. Jean-Philippe Rameau: his life and work.* Mineola, New York: Dover Publications, 2014.

Gutman, David. *The Illustrated Lives of the Great Composers Prokofiev*. New York: Omnibus Press, 1992.

Hart, Gregory. 『프로코피예프, 그 삶과 음악』. 임선근 역. 서울: 포노, 2014.

Prokofiev, Sergei. *Soviet Diary 1927 and Other Writings*. Translated and edited by Oleg Prokofiev. Boston: Northeastern University Press, 1991.

Sadler, Graham and Christensen, Thomas. "Rameau, Jean-Philippe."

Grove Music Online. January 20, 2001. http://lps3.doi.org.libproxy.snu.ac.kr/10.1093/gmo/9781561592630.article.22832.

Samson, Jim. *The Cambridge Companion to Chopin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Schultz, Timothy. *A Guide to the Harpsichord*, (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1997. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2001.

Yudikin, Jeremy. 『서양음악의 이해』. 민은기 외 역. 서울: 시그마프레스, 2015.

Abstract

Performance and Study of
J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin in en La〉
L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉
F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉
S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉

Haemin Cho
Department of Music
The Graduate School
Seoul National University

This thesis is based on my master's graduation recital program of J. Rameau 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉, L. v. Beethoven 〈Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109〉, F. Chopin 〈Ballade No. 4 in F minor, Op. 52〉, and S. Prokofiev 〈Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 1〉. The purpose of this paper is to examine historical background and analyze structure of each piece to enhance the comprehension of the piece.

Jean-Philippe Rameau was a leading theorist and composer in the late Baroque period. Rameau composed three collections of clavier solo suites, the last of which, with A tonic, was included in 〈Les Nouvelles Piéces de Clavecin en La〉. This suite is characterized by the coexistence of traditional dances and character pieces, and the development of melody and harmony through sequence. It employs

various types of forms, including binary, variation, and rondo form.

Ludwig van Beethoven is a composer who represents German Classical Music. His piano sonatas can be categorized into early, middle, and late period. 〈Piano Sonata No. 30〉 belongs to the late period. The first and second movements are sonata-allegro form and the third movement is variation form. This sonata shows romantic features through its expression and the use of long trills.

Fryderyk Franciszek Chopin, a leading Romantic composer, wrote more than 200 piano works. He stylized the literary genre of ballad into piano music and composed four ballads. 〈Ballade No. 4〉 is the last of these, and is characterized by its harmonic ambiguity due to the frequent use of modulation and chromatic scales. It is also characterized by technically demanding coda and contrapuntal passages.

Sergei Sergeyevich Prokofiev was a leading Russian composer and pianist of the 20th century. He was influenced by Neoclassicism and added his own unique modern musical language to traditional forms. 〈Piano Sonata No. 1〉 is a development of his work from his student period at St. Petersburg Conservatory. It is characterized by the use of chromatic and diatonic scales, frequent use of irregular time, and hemiola rhythms.

Keywords : Rameau, Beethoven, Sonata, Chopin, Ballade, Prokofeiv
Student Number : 2020-22582