



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

이 성 주 교수지도

석사학위 청구논문

스크리아빈의 <피아노 소나타 No.4  
Op.30>에 관한 연구

2014

성신여자대학교 대학원

음악학과

정 지 혜

스크리아빈의 <피아노 소나타 No.4 Op.  
30>에 관한 연구

- A Study on Scriabin <Piano Sonata No.4 Op.30> -

이 성 주 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과

정 지 혜

# 인 준 서

정지혜의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

심사위원 \_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

# 논문개요

스크리아빈(Alexander Nicolaevich Scriabin, 1892-1915)은 19세기 말부터 20세기 초까지 활약했던 러시아의 작곡가 겸 피아니스트이다.

스크리아빈의 작곡기법은 초기에는 낭만주의 시대의 영향을 많이 받아 전통적인 틀에서 크게 벗어나지는 않았으나 점차 조성체계나 음정구성 등의 세밀한 부분에 있어서는 많은 변화를 시도하여 자신만의 스타일을 독특하게 표현하려고 하였다. 니체의 철학과 신비주의 사상에 심취했던 그는 음악에 철학과 종교적인 사상을 주입시켜 이를 예술로서 승화시키려 했으며, 신비화음이라는 독자적인 음악어법을 만들어 자신의 음악사상이 담긴 많은 작품을 작곡하였다.

그의 음악작곡 시기 중 제 2기에 속하는 <피아노 소나타 No.4 Op.30>은 신비화음이 형성되어가는 과정을 보여주는 과도기적 작품이다. 이 곡은 2악장 구성으로 이루어져 있지만 아타카(attacca)를 사용하여 제 1악장과 제 2악장을 연결시켜 단일악장 구성을 취하고 있다. 제 1악장은 A-A' 형식으로 씌어졌고 제 2악장은 소나타 형식이지만 1악장에서 쓰였던 주제가 나타나서 제 1악장과 제 2악장의 통일성을 보여 준다. 화성적으로는 완전한 신비화음의 형태는 아니지만 신비화음의 기초가 되는 4도 음정의 화성, 7도, 9도 음정의 화성도 자주 사용해 신비화음의 발전 과정을 잘 보여주고 있다. 리듬은 당김음과 4:3, 5:4 폴리리듬, 셋잇단음표 등을 사용해 리듬적인 요소가 강조되고 있다.

이와 같이 <피아노 소나타 No.4 Op.30>은 전통적인 방법에서는 완전히 벗어나지 않고 그의 음악어법이 형성되어가는 과정을 보여주는 과도기적 작품이다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	2
1. 스크리아빈의 생애 .....	2
2. 러시아의 사회적 배경과 음악적 변화 .....	5
3. 스크리아빈의 피아노 소나타 .....	7
4. 스크리아빈 <피아노 소나타 No.4 Op.30> 분석 .....	12
1) 제 1악장 Andante .....	15
2) 제 2악장 Prestissimo volando .....	24
III. 결론 .....	47

## 참고 문헌

## ABSTRACT

# 표 목차

<표 1> 슐뢰저의 스크리아빈 작품시기 구분 .....	7
<표 2> 스크리아빈의 피아노 소나타 시기 구분 .....	8
<표 3> 스크리아빈 <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 구조.....	16
<표 4> 스크리아빈 <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 구조.....	24

# 악보 목차

(악보1) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 1-8 .....	17
(악보2) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 1-7 신비화음 .....	17
(악보3) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 9-17 .....	18
(악보4) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 18-34 .....	19
(악보5) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 18-32 신비화음 .....	20
(악보6) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 35-42 .....	21
(악보7) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 35-41 신비화음 .....	21
(악보8) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 47-50 .....	22
(악보9) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 49-66 .....	23
(악보10) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 마디 50-52 신비화음 .....	23
(악보11) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 1 .....	25
(악보12) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 1-8 .....	26
(악보13) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 1-8 신비화음 .....	26
(악보14) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 9-20 .....	27
(악보15) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 13-20 신비화음 .....	28
(악보16) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 21-29 .....	29
(악보17) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 30-35 .....	29
(악보18) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 36-39 .....	30
(악보19) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 34-39 신비화음 .....	30
(악보20) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 40-47 .....	31
(악보21) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 48-55 .....	32
(악보22) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 54-65 .....	33
(악보23) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 66-73 .....	34
(악보24) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 74-81 .....	35
(악보25) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 82-89 .....	36
(악보26) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 8, 89 .....	37

(악보27) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 90-93	.....37
(악보28) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 94-101	.....38
(악보29) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 102-105	.....39
(악보30) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 111-113	.....39
(악보31) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 114-116	.....40
(악보32) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 117-120	.....40
(악보33) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 121-125	.....41
(악보34) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 126-129	.....42
(악보35) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 136-139	.....42
(악보36) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 140-143	.....43
(악보37) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 144-147	.....44
(악보38) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 152-159	.....45
(악보39) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 160-165	.....46
(악보40) <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 마디 166-169	.....46

# I. 서론

알렉산더 스크리아빈(Alexander Nicolaevich Scriabin, 1872-1915)은 초기에는 낭만주의 작곡가인 쇼팽의 영향을 받아 프렐류드, 에튀드, 마주르카, 폴로네이즈 등을 작곡하였으나, 점차 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)와 바그너(Richard Wagner, 1813-1883)의 반음계 주의와 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)의 인상주의의 영향을 받은 작품들을 썼다. 그 후에 그는 신비주의<sup>1)</sup>에 근간을 두고 종교철학과 예술의 조화를 시도한 러시아의 피아니스트이자 작곡가이다.

이러한 과정 속에 스크리아빈은 점차 자신의 음악어법을 독창적으로 발전시켰으며 이후, 인간이 갖가지 단계를 거쳐 본연의 모습을 극복하고 초극적인 존재에 이른다는 니체의 초인사상<sup>2)</sup>과 종교철학 중 한 부문인 신비사상에 심취하면서 그의 음악작품에 철학적인 의미와 색채까지도 표현하려고 하였다. 그는 신비사상을 표현하기 위해 기존의 3도 체계의 화성구조를 지양하고 4도 음정에 기초한 변형적인 4도 화음을 자신의 작품에 사용하여 독특한 음색과 색채감 있는 음악의 외형을 만들어냈고, 그 독자적인 화음을 신비화음<sup>3)</sup>(mystic chord)이라 하였다.

그가 남긴 작품 대부분이 피아노곡에 치중되어 있으며 10개의 피아노 소나타는 그의 음악적 변화를 한눈에 보여주고 있다. 본 논문에서는 스크리아빈의 생애와 3기로 나뉘는 스크리아빈의 피아노 소나타 양식을 알아보고 그 중 제 2기에 속하며 신비화음이 나타나기 시작하는 <피아노 소나타 No.4 Op.30>의 형식, 구조, 박자, 셈여림 등을 자세하게 살펴보고자 한다.

- 
- 1) Mysticism, 신(神)이나 절대자 등 궁극적 실재와의 직접적이고 내면적인 일치의 체험을 중시하는 철학 또는 종교사상
  - 2) 니체(Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1855-1900)의 초인사상 : 자신을 초월자의 개념으로 인지시키는 철학 사상을 말한다.
  - 3) 신비화음이란 기존의 3도 구성화음 체계를 무시하고 완전 4도를 포함한 증4도와 감4도의 음정을 쌓아 만들어 독특한 음색과 색채감이 있는 분위기를 창조하는 화음구조를 이루고 있다.

## II. 본론

### 1. 스크리아빈의 생애

스크리아빈은 1872년 1월 6일 모스크바의 귀족 가문에서 태어났다. 그의 아버지 니콜라이 알렉산드로비치(Nikolay Alexandrovich Scriabin)는 법률가였으며, 어머니 리유보프 페트로보나(Lyubov Petrovna, 1849-1873)는 피아니스트이자 작곡가로 러시아에서 인정을 받았던 여성음악가였다.

태어난 지 1년이 안되어 그의 어머니는 세상을 떠났고 아버지는 러시아 영사로 가게 되면서 그는 이모와 조모에 의해 자라게 되었다. 그 후 이모에게 피아노를 배우기 시작하여 어린 시절부터 피아노에 뛰어난 재능으로 인정받아왔으며 특히, 즉흥 연주에 뛰어난 능력을 보여주었다.

12세 때 정식으로 러시아의 음악학자 코누스(George Conyus, 1862-1933)에게 피아노를 배우기 시작하여 1888년, 16세가 되던 해 그는 모스크바 음악원에 입학했다. 사포노프(Vassily Il'ich Safonov, 1852-1918)에게 피아노, 아렌스키(Anton Arensky, 1861-1906)<sup>4)</sup>에게 화성학과 대위법, 타네예프(Sergey Taneyev, 1856-1915)<sup>5)</sup>에게 작곡을 배웠고 1891년에는 음악원 피아노 경연에서 1위를 수상함과 동시에 졸업하며 본격적인 피아니스트의 길을 걷게 된다.

졸업 후 여성 피아니스트 이사코비치(Vera Ivanovna Issakovich)와 결혼한 그는 스승인 사포노프의 소개로 1896년 음악 출판업자인 벨라예프(Mitrofan Petrovich Belyayev, 1836-1904)를 만나 음악출판 계약을 맺게 되면서 그는 벨라예프의 경제적인 후원으로 부인과 함께 베를린, 파리 등 서유럽의 여러 나라 주요도시를 순회하며 연주회를 열었으며, 그 당시 낭만주의 쇼팽의 작곡에 영향을 받은 그의 초기 연주 레퍼토리는 이전 낭만 시대

4) 아렌스키는 Rimsky-Korsakov(1844-1908)에게서 배우고, 1882년 모스크바 음악원 화성 및 작곡법교수, 페테르부르크 지휘자로 활동했다.

5) 타네예프는 작곡가이자 이론가로서 활동 했으며, 러시아 악파의 이론체계를 정립한 인물이다. 그는 스크리아빈과 라흐마니노프를 사사하였으며, 프로코피에프의 재능을 발견하는 등 의미있는 족적을 남긴 인물이다.

작곡가들의 작품들을 대부분 포함하고 있었지만 점차 자신이 작곡한 곡을 첨가시키며 나중에는 전부 자신의 곡으로만 연주하기에 이르렀다.

이 시기는 그의 작곡 시기 중 제 1기로 볼 수 있는데 이 때 작곡, 연주된 관현악 작품으로는 <몽상(Reverie) Op.24>, <교향곡 No.1-No.2>가 대표적이며, 피아노 작품으로는 <피아노 소나타 No.1-No.3>, <12개의 연습곡 Op.8>, <24개의 전주곡 Op.11> 등이 대표적인 작품이라고 할 수 있으며, 유럽순회 연주 당시, 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)와 바그너 (Richard Wagner, 1813-1883)의 반음계 주의와 드뷔시의 인상주의<sup>6)</sup> 음악을 접하게 되어 점차 자신만의 음악어법을 단계적으로 발전시키게 된다. 이 후, 그는 1898년에 러시아로 귀국하여 모스크바 음학원에서 잠시 교수생활을 하였으나 1902년에 사직하고 작곡 등의 창작활동과 연주회에 더욱 매진하고자 유럽으로 다시 나가게 되며 이를 계기로 피아니스트인 타티아나(tatyana)를 만나 함께 음악활동을 하면서 결혼을 하게 된다.

제 2기 시기에는 모스크바 종교 철학회에 출입하면서 니체의 초인사상과 신비주의에 빠지면서 그는 1905년 벨기에의 브뤼셀에서 신지학<sup>7)</sup>의 영향을 받게 된다. 이러한 사상의 대표적인 작품으로는 관현악곡 <교향곡 비극적인 시 (Tragic Poem) Op.34>, <교향곡 신성의 시 (Le divin Poeme) No.3 Op.43>, <교향곡 범열의 시 (Le Poemes de l'extase) No.4 Op.54>가 있으며, 피아노곡으로는 <피아노 소나타 No.4~No.5>, <8개의 연습곡 Op.42> 등이 작곡되었다.

이 후, 1906년에서 1911년까지 미국과 유럽 각국을 돌면서 연주회를 열어 그의 신비주의 음악이 좋은 평가를 받으며 크게 성공하게 되자 그는 신지학을 더욱 음악적으로 발전시켰으며, 그것은 제 3기에 속하는 <피아노소나타 No.6-No.10>과 1911년 그의 마지막 관현악곡 <프로메테우스-불의시 (Le

---

6) 인상주의 Impressionism: 19세기 후반부터 20세기 초반, 1차 세계 대전까지에 걸쳐 자신의 눈과 마음이 느끼는 순수한 인상, 분위기, 느낌 등을 그대로 표현하는 이미지즘으로 프랑스를 중심으로 일어난 음악 양식이며, 독일 낭만주의에 대한 반동으로 나타났다. 원래 회화에 관련된 용어이지만, 1887년 드뷔시(Debussy 1862-1918)가 프랑스 아카데미에 제출한 『봄』이라는 작품이 비평가들에 의해 음악적 인상주의라는 평을 얻어 그때부터 음악 양식에 적용 되었다.

7) 신지학: 어원적으로는 그리스어의 신(Theo)과 지혜(Sophia)로 이루어진 말로 이상한 신비체험이나 특별한 계시에 의하여 보통의 신앙이나 추론으로는 알 수 없는 신의 심오한 본질이나 행위에 관한 지식을 가진 철학적, 종교적 사상의 총칭

Poeme de Feu) No.5 Op.60><sup>8)</sup> 작품에서 절정을 이루게 된다. 관현악, 피아노, 오르간, 합창, 색광 피아노<sup>9)</sup>(Color Keyboard)를 위한 <프로메테우스-불의시 (Le Poeme de Feu) No.5 Op.60>는 당시 큰 파장을 일으켰고, 인간 스스로를 신으로 생각한 그의 철학적 사상에서 비롯된 이 곡은 신비화음과 함께 음 하나하나에 색을 부여해 인간의 영혼에 각각의 색이 있다고 믿었으며, 종교적 사상에서 비롯된 그의 음악은 후에 청각만이 아닌 신체의 모든 감각을 통해서 신과 합일 됨을 느낄 수 있게 하기위해 후각, 시각, 청각이 합체된 종합 예술론을 펼치게 되었다.

1915년 러시아로 돌아온 그는 국내 순회연주를 계획하던 중에 입술에 생긴 악성 종양으로 인한 폐혈증을 이기지 못하고 같은 해 4월 27일, 44세의 젊은 나이로 세상을 떠났다. 그의 사망 이후에도 신비화음과 같은 그의 화성어법은 현대음악의 급진적인 예가 되어 훗날 프랑스 최고의 작곡가 중 하나로 손꼽히는 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992) 등 20세기 초에 활동하였던 많은 음악가들에게 상당한 영향을 주게 된다.<sup>10)</sup>

8) 이 작품은 그리스 신화를 소재로 한 것으로 <프로메테우스-불의 시 (Le Poeme de Feu) No.5 Op.60>를 ‘예지의 불꽃 아이들’의 한사람으로 다루어 인간 지식의 상징이라고 해석하고, 축복과 저주의 양면을 내포한 것이라 해석한 음악이다.

홍경희, “스크리아빈 피아노 소나타 No.4 Op.30 F#장조에 관한연구” (한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2007), p.4.

9) 색광피아노 : 1911년 3월2일 모스크바에서 초연된 <프로메테우스-불의 시 Le Poeme de Feu No.5 Op.60>에 사용된 악기로서 건반에 C-빨강, D-노랑, E-파랑 등 7개의 미리 정해진 색채가 건반을 누르면 스크린에 투시되도록 만들어진 악기이다.

홍경희, “스크리아빈 피아노 소나타 No.4 Op.30 F#장조에 관한연구” p.4.

10) 이종철 외 4인, “피아니스트로 재조명한 스크리아빈”, 『피아노음악』 (2005년. 1월호), pp.116-119.

## 2. 러시아의 사회적 배경과 음악적 변화

20세기 초 러시아는 사회의 급속적인 발전과 소수의 자본가들의 등장으로 기존 러시아의 낡은 사회체제가 흔들리면서 급격한 변화와 혁명의 시대를 맞이하게 되었으며, 이러한 사회적인 변화를 암시하듯 러시아의 음악도 급물살을 타고 변화하면서 다양한 실험이 시작되었다. 기존의 낭만주의 음악과는 반대로 자국의 신화, 민담, 전설 등의 소재를 기반으로 한 국민주의적인 음악과 함께 기존의 낭만주의 음악을 계승하되 전통적인 조성체계에서 벗어나 다양한 음악을 만들어 내려는 많은 변화가 일어나기 시작하였다.

당시의 음악가들은 러시아 특유의 민족적 음색을 도입시켜 국민적 공감을 얻으려 했던 국민주의적인 주류와 고전주의와 낭만주의의 영향을 받아 자신들만의 양식을 새로 만들어 내려는 주류로 나뉘어져 러시아 음악사를 이끌어 가고 있었다.

우선 러시아의 국민주의 음악가들은 점차 러시아 특유의 음악을 만들어내 고자 노력했으며, 대표적인 예로 오페라와 교향시에 민족적인 주제를 선택하고 민족적인 선율을 악곡에 인용하여 음악의 외형적인 변화를 주었던 것이 그 당시의 변화를 잘 설명해주고 있다. 그러나 더 중요한 국민주의 음악의 성과는 조성, 선율, 화성, 리듬, 형식면에서 국민적 어법을 통해 러시아 토속적 색채를 가지고 새로운 양식을 생성시켰다는 데에 있다. 이러한 국민주의 양식을 추구했던 대표가는 작곡가로는 러시아 5인조로 불리는 큐이(Cesar Antonovich Cui, 1835-1918), 보로딘(Alexander Porfirievich Borodin, 1833-1887), 발라키레프(Mily Alexeyevich balakirev, 1837-1910), 림스키-코르사코프(Nikolai Andreyevich Rimsky-korsakov, 1844-1908), 무소르그스키(Modest Petrovich Mussorgsky, 1839-1881)가 대표적이다.

이와는 반대로 기존의 고전주의와 낭만주의의 영향을 받아 서구 유럽의 음악 특히 독일 음악을 선호하였던 작곡가들로는 루빈스타인(Anton Rubinstein, 1829-1894), 사포노프(Vasilii Ilich Safonov, 1852-1918), 타네예프(Sergey Taneyev, 1856-1915), 차이코프스키(Peter Il' yich Tchaikovsky, 1840-1897), 라흐마니노프(Sergei Rachmaninoff, 1873-1943)가 있으며, 이들은 국민 주의적

이기 보다는 서유럽의 음악을 받아들여 자신만의 스타일을 만들어갔다.

이 두 가지 음악양식의 음악가들은 모두 러시아의 19세기 말과 20세기 초의 음악을 만들어내는 중요한 역할을 하였고 1870년대에 이르러서 두 흐름은 조금씩 통합되기 시작하였다. 스크리아빈(Alexander Scriabin, 1872-1915)은 이러한 부류에 속하는 음악가로서 스트라빈스키(Igor Fyodorovitsch Stravinsky, 1882-1971), 프로코피에프(Sergei Segeevich Prokofiev, 1813-1883) 등과 함께 러시아의 음악을 주도하며 발전시켜 나갔다.<sup>11)</sup>

1905년 발생한 러일전쟁 이후, 러시아 국민들의 삶은 더욱 어려워졌으며, 이에 전국 곳곳에서 사회개혁을 요구하는 민중운동이 일어나지만 러시아 군대의 탄압은 더욱 거세어져 감에 따라 사회는 분열되고 인간의 존엄성이 상실되면서 점차 러시아 내에서는 신비주의와 상징주의<sup>12)</sup>가 성행하였고, 많은 음악가들에게 중요한 영향력을 주었으나 이 중에서도 특히, 스크리아빈은 당시의 사회적인 배경에 많은 영향을 받아 인간의 존엄성과 절대적 가치가 상실되어지는 시대의 해결을 신비주의에서 찾고자 하였다.

신비적인 예술체험을 통해 모든 만물을 하나로 통합하고 절망 속에서 희망을 찾아 이상을 실현시키고자 하는 신비주의는 스크리아빈에 의해 적극적으로 활성화되었고, 사회적 혼란기에 빠져 기존의 가치관이 흔들리는 정신적 허무주의가 크게 일어났던 시대 상황에서 사람들은 신비주의를 현실 도피와 불안제거 수단으로 떠올렸으며, 그 결과 한 동안 신비주의가 성행하게 되면서 음악사적으로도 많은 발전이 이루어지게 되었다.

---

11) 윤정아. “스크리아빈의 사상적 배경 연구” (충남대학교 대학원 석사학위 논문, 2008), p.11.

12) 상징주의란 당시 서구 사회에 만연한 물질주의와 과학 및 이성에 대한 맹목적인 신뢰에서 벗어난 진정한 인간 내면의 세계, 상상력과 감각의 세계를 주제로 하는 문예사조를 말하며, 러시아 상징주의는 프랑스 상징주의의 영향과 함께 입센(H. Ibsen. 1828-1906), 니체(F. Nietzsche. 1844-1900)의 개인주의적 철학의 영향을 받아 발달하기 시작한다.

### 3. 스크리아빈의 피아노 소나타

스크리아빈의 작품은 시기적으로 구분할 수 있으며, 이는 여러 학자들에 따라 다르게 나누어지는데 그중, 음악 평론가이면서 스크리아빈의 처형인 보리스 슐뢰져(Boris de Schoezer, 1881-1969)에 의한 3개의 시기를 토대로 연구한다. 슐뢰져의 스크리아빈 작품시기 구분을 표로 보이면 다음과 같다.<sup>13)</sup>

<표 1> 슐뢰져의 스크리아빈 작품시기 구분

시기	작품
제 1기 (1886-1902)	Op.1-Op.29 (소나타No.1-No.3)
제 2기 (1903-1909)	Op.30-Op.57 (소나타No.4-No.5)
제 3기 (1909-1915)	Op.58-Op.74 (소나타No.6-No.10)

스크리아빈의 6개의 교향곡을 제외하고는 작품의 중심은 피아노곡과 관현악 곡이다. 그 자신이 뛰어난 피아니스트였기에 스크리아빈이 남긴 작품 대부분은 피아노 곡으로 1892년에서부터 1913년까지 20여년의 기간에 걸쳐 작곡된 10개의 피아노 소나타<sup>14)</sup>는 그의 음악적 변화를 한눈에 보여주고 있다. 이 피아노 소나타들은 그의 음악을 이해하는데 매우 중요한 작품들이다.

스크리아빈의 10곡의 피아노 소나타의 작품번호, 작곡연도, 조성을 표로 나타내면 다음과 같다 (표 2).

13) 이귀자, “스크리아빈 음악의 화성어법과 선율작법에 관한 연구,” 『이화 음악논집』 1, (1997), p.216.

14) 스크리아빈의 피아노 소나타는 12곡인데 작품번호가 붙지 않은 초기 작품인 소나타 g단조(1886), 소나타 e단조(1887-1889)는 포함되지 않음.

<표 2> 스크리아빈의 피아노 소나타 시기구분

시기 구분	작품 번호	작품 연도	조성
제1기	No.1 Op.6	1892	f단조
	No.2 Op.19	1892-1897	g#단조
	No.3 Op.23	1897-1898	f#단조
제2기	No.4 Op.30	1903	F#장조
	No.5 Op.53	1907	F#장조
제3기	No.6 Op.62	1911	
	No.7 Op.64	1911-1912	
	No.8 Op.66	1913	
	No.9 Op.68	1913	
	No.10 Op.70	1913	

제 1기에는 스크리아빈이 피아니스트로 활발한 활동을 한 시기로 쇼팽과 리스트와 같은 낭만주의 작곡가들의 영향을 받아 후기 낭만성을 보여주고 있다. 제 1기 소나타 No.1-No.3까지는 조표를 사용하고 다악장 구성을 하고 있으며 불협화음과 반음계적인 진행으로 서서히 새로운 화성체계 발전을 예고하고 있다. 또 장식음과 템포 루바토, 혼 콜(Horn Call)<sup>15)</sup>의 사용, 복잡한 리듬형태 즉, 2:3, 3:5 더 나아가 5:7, 5:9, 5:12 같은 교차리듬을 주로 사용하고 3박자 계열(3/8, 3/4, 9/8 등)의 박자 사용과 끊임없는 셋잇단음표의 리듬이 나타나는 것을 볼 수 있다.<sup>16)</sup>

15) 명확한 선율적 지시 없이 두 세 개의 같은 음들을 특별한 의미없이 반복함으로써 화음의 공명현상을 느끼게 하여 중소리나 징소리를 연상케 하는 음들을 말한다.

Hugh Macdonald, *Skryabin*, (London: Oxford University Press, 1978.) pp.21-22.

16) 김상훈, “스크리아빈의 Piano Sonata No.2 Op.19에 관한 연구” (한세대학교 대학원 석사학위 논문).

소나타 No.1 Op.6은 러시아 정서가 강하게 나타나며 오른손의 부상으로 극도의 우울함과 절망감을 보여주어 스크리아빈의 내면세계를 잘 드러내 주고 있고 이곡의 제 3악장은 론도형식 이지만 분위기가 무겁게 나타나는데 이를 스크리아빈은 “반항의 절규, 그리고 신과 운명에의 굴복”이라 불렀다.<sup>17)</sup> 4악장은 장송행진곡(Funebre)이다. 소나타 No.2 Op.19는 ‘소나타 판타지(Sonata-Fantasy)’라는 부제가 붙은 곡이며 2악장 구성이다. 제 1악장과 제 2악장은 주제가 연관이 없으나 분위기는 “질문과 대답”과 같은 연관성이 있다. 스크리아빈은 제 1악장은 바닷가의 따스하고 고요한 밤의 분위기를 나타내었고 제 2악장은 폭풍우와 같이 광대한 바다를 묘사하였다 한다.<sup>18)</sup> 소나타 No.3 Op.23은 스크리아빈의 제 1기 발전단계의 정점을 이루고 있으며 마지막으로 쓴 다악장 구성의 소나타로 4악장 구성으로 이루어져 있다. 스크리아빈은 이 소나타를 ‘영혼이 겪어나가는 일련의 상황들’이라 불렀고 결혼생활의 위기로 인해 정신적 고통을 표현하고 있다.<sup>19)</sup> 이 곡의 3악장은 스크리아빈의 작품 중 가장 아름다운 악장중의 하나 인데 특히 아름답게 흐르는 주제 부분은 작곡가 자신이 ‘별이 노래 한다’ 고 표현했다.

제 2기는 스크리아빈의 음악적 과도기 시기로 1902년 이후부터 철학사상과 신비사상에 심취하면서 그의 사상이 음악에 스며들어 변화가 나타났다. 제 2기 소나타 No.4, No.5은 소나타 형식의 틀에 점차 벗어나 단악장 구성이 나타나며 조성은 불분명한 종지로 인해 조성감은 매우 약하게 된다.

소나타 No.4 Op.30은 1903년 단 며칠 동안에 쓰여졌다. 외형상 2악장이거나 아타카(attacca)를 사용해 이어서 연주하도록 되어있어 후에 단악장 구성으로 넘어가는 과도기적인 작품으로 처음으로 신비화음이 나타나게 된다. 또 이 소나타는 표현지시인 volando(비상하는)을 사용해 빛과 비상의 개념을 표현 하였다.<sup>20)</sup> 스크리아빈은 이 곡을 제자들에게 가르칠 때, ‘가볍게, 그리고 빠르게, 그렇게 함으로써 날아오를 수 있다’라고 강조했다고 한다.<sup>21)</sup> 소

2012), p.10.

17) 김경임, 『피아노 소나타』 (대구: 경북대학교출판부, 1995), p.385.

18) 정은모, “알렉산더 스크리아빈의 피아노 작품에 관한 고찰: 10개의 피아노 소나타를 중심으로”, 『한국음악학회 논문집 음악연구』 1,(1997), p.12.

19) 최근정, “A.Scriabin 10개 Sonata의 연주법적 연구” (충남대학교 대학원 석사학위 논문, 2008), p.14.

20) 김경임, 『피아노 소나타』 p.388.

21) 최근정, “A.Scriabin 10개 Sonata의 연주법적 연구” p.30.

나타 No.5 Op.53부터는 단악장 구성이 시작되며 무조 음악으로 가려는 시도들이 보여지고 있다. 리듬은 복잡한 리듬에 의해 강박이 불분명하게 나타나며 폭넓은 음역을 사용하기 위하여 제 1기에서는 볼수 없었던 3단 악보의 형태가 등장한다. 스크리아빈은 이 작품을 완성한 후 한 피아노 제자에게 보낸 편지에서 다음과 같이 적었다. “이 곡은 피아노를 위한 긴 시이다. 내가 지금까지 쓴 피아노 작품 중에서 가장 뛰어난 곡이다.” 이 소나타에 특별한 자긍심을 가졌음이 분명하다.<sup>22)</sup>

스크리아빈의 제 3기는 소나타 No.6-No.10을 작곡한 시기이다. 그 시기인 1911년부터는 독자적인 화성 어법 신비화음이 확립된 시기로 전통적인 장. 단조 체계를 벗어나 조표가 없는 무조 음악<sup>23)</sup>이 나타나는 시기이다. 조성을 주축으로 작곡된 것이 아니라 중심음을 주축으로 작곡되는 화성구조를 보여준다. 리듬은 엇박자로 나오기도 하고 때로는 여러 리듬형태를 동시에 사용하여 더욱 복잡해지는 특징을 보인다. 또한 도약이 큰 선율, 한 옥타브 이상의 넓은 음형, 넓은 음형의 소리를 하나로 묶는 페달기법과 트릴과 다양한 악상을 사용하여 독특한 음향을 표현하였다. 화성은 대부분 신비화음, 변형된 신비화음이 쓰이며 연속적으로 쓰일 때 무조성에 가까운 모호한 음향을 낸다.

소나타 No.6 Op.62는 단악장으로 구성되어 있으며 스크리아빈의 신비화음과 신비주의 사상이 확실하게 나타나 있다. ‘신비스럽게, 농후하게’(mysterious, concentration)등 신비사상의 영향이라 생각되는 감각적 지시어가 많이 나타난다. 제 3기의 첫 작품으로 조성이 없어지고 조성 대신 중심음을 주축으로 곡이 전개되어 진다. 전체적으로 신비스럽고 어두운 암울한 분위기가 가득한 곡으로 리듬과 주제의 반복으로 곡전체에 통일성을 준다. 소나타 No.7 Op.64는 단악장 구성으로 ‘하얀미사(White Mass)’로 불리며 스크리아빈은 이 곡이 신성한 힘을 가지고 있다고 생각하여, 이 소나타를 아주 좋아했다고 한다.<sup>24)</sup> ‘매우 순수하게’(very pure)라는 지시어를 적어 넣어 이 소나타의 화성이 경건하고 성스럽다고 말했다.<sup>25)</sup> 소나타 No.8

22) 김경임, 『피아노 소나타』 p.393.

23) 무조음악(Atonal Music): 어떤 조성적 중심이 없이 12음이 자유롭게 사용되는 음악이다. 조성음악에는 화음이 기능적으로 분류되는데 비하여 무조음악에서는 이러한 기능화성학이 사라졌으며 협화음과 불협화음의 차이가 없다.

24) 김경임, 『피아노 소나타』 p.395.

Op.66은 단악장 소나타 중에서 가장 긴 소나타이며 주제들이 계속 번갈아가며 이어지고 있다. 이 곡은 다른 곡에 비해 불협화음, 표현지시, 기호가 거의 없고 격렬한 클라이맥스가 드물어 억압된 음량 속에서 동적인 느낌보다는 정적인 표현으로 일관하고 있다. 조용한 변화에 대한 세심한 표현이 요구되고 또 기교적으로 어려워 스크리아빈 자신도 잘 연주하지 않았다고 한다. 소나타 No.9 Op.68은 단악장으로 ‘흑미사(Black Mass)’라는 부제를 갖고 있으며 악몽에 시달리는 듯한 상태를 표현한 곡이다.<sup>26)</sup> 다른 소나타에 비해 길이가 상당히 짧고 간결한 작품이며 형식, 화성에 있어 보다 시적이다. 소나타 형식이지만 변주의 형태로 전개되고 있다. 서두 부분의 legend 의 지시어는 저 먼 곳에서 신비스럽게 속삭이는 듯한 분위기를 암시한다. 서두 부분은 빠르기와 셈여림이 약하게 전개되는데 중간부터 점차 빨라지고 다이내믹이 발전되어 격렬한 코다에 이른 후, 다시 서두부분의 평온한 분위기로 끝난다. 소나타 No.10 Op.70은 트릴이 소나타 거의 첫부분부터 마지막까지 나와 트릴소나타(Trill Sonata)라고 불리며 이 트릴들은 격렬하게 또는 조용하게 나타난다.<sup>27)</sup> 잦은 박자변화를 볼 수 있으며 강렬하고 폭발적인 표현성보다는 세련되고 탄탄한 짜임새가 돋보이는 신비하고 엄숙한 분위기를 볼 수 있다.<sup>28)</sup>

25) 김경임, 『피아노 소나타』 p.395.

26) 최근정, “A.Scriabin 10개 Sonata의 연주법적 연구” p.16.

27) 최근정, “A.Scriabin 10개 Sonata의 연주법적 연구” p.16.

28) 김경임, 『피아노 소나타』 p.400.

#### 4. <피아노 소나타 No.4 Op.30> 작품분석

<피아노 소나타 No.4 Op.30>은 스크리아빈의 작품시기 제 2기에 속하는 작품으로 1903년에 작곡되었으며 3기로 가는 과도기적인 작품이다. 이 시기에 스크리아빈은 음악학자인 친구 슬피저의 여동생 타티아나와 사랑에 빠지면서 둘만의 미국생활에 필요한 자금을 얻기 위해 벨라예프에게 보낸 작품이라 한다. 이 작품에서부터 스크리아빈은 새로운 자신만의 음악사상을 드러내기 시작하였으며 또한 신비화음의 사용과 단일악장의 진행 등 새로운 작곡 기법을 사용하였다.

스크리아빈은 자신의 작품속에 빛과 비상의 개념을 표현하는데 많은 관심을 가졌는데 이곡에서 그는 표현지시인 ‘비상하는’(volando)을 사용하고 표현적인 시를 쓰기도 했다.<sup>29)</sup>

시를 아래에 소개한다.

In a light mist, transparent vapour

가벼운 안개, 투명한 증기 속에서

Lost afar and yet distinct

아득히 상실된, 하지만 여전히 또렷한

A star gleams softly.

별 하나가 어슴푸레 부드럽게 빛을 발한다.

How beautiful! The bluish mystery

참으로 아름답구나!

Of her glow

별빛의 푸르스름한 신비가

Beckons me, cradles me.

나에게 손짓하고, 나를 부드럽게 흔든다.

O bring me to thee, far distant star!

---

<sup>29)</sup> 김경임, 『피아노 소나타』 p.389.

오! 나를 당신에게 데려가주오, 아득한 곳에 있는 별이여!

Bathe me in trembling rays

전율하는 광선으로 나를 씻어주오.

Sweet light!

달콤한 빛이여!

Sharp desire, voluptuous and crazed yet sweet

날카로운 욕망, 관능적이고 발광하지만, 여전히 달콤한

Endlessly with no other goal than longing

갈망하는 것 말고 다른 목표라곤 없이, 끊임없이

I would desire.

나는 갈망하겠지

But no! I vault in joyous leap

하지만 절대로! 나는 기분좋은 도약을 하고

Freely I take wing

자유롭게 나래를 편다

Mad dance, godlike play!

미친듯 춤을 추고, 신과 같은 놀이를 즐긴다!

Intoxicating, shining one!

도취시키고, 빛나는 것을!

It is toward thee, adored star

그건 그대를 향한 것, 사랑하는 별이여

My flight guides me

나의 비행이 당신에게로 나를 안내하네

toward thee, created freely for me.

나를 위해 자유롭게 창조된 그대

To serve the end

목적에 맞는

My flight of liberation!

나의 자유의 비행!

In this play  
이런 놀이 속에서  
Sheer caprice  
순전히 갑작스러운 변덕  
In moments I forget thee  
내가 당신을 잊게 되는 순간에  
In the maelstrom that carries me  
나를 데려가는 소용돌이 속에서  
I veer from thy glimmering rays  
나는 아물거리는 빛으로부터 방향을 바꾸고  
In the insanity of desire  
과다한 욕망 속에서  
Thou fadest  
비록 희미하게 바래졌지만  
O distant goal  
오! 아득한 목표  
But ever thou shinest  
비록 빛났지만  
As I forever desire thee!  
영원히 당신만을 갈망하리오!  
Thou expandest, Star!  
팽창하는 별이여!  
Now thou art a Sun!  
지금은 태양이 되었구나!  
Flamboyand Sun! Sun of Triumph!  
현란한 태양! 승리의 태양!  
Approaching thee by my desire for thee  
그대에 대한 갈망으로 그대에게 다가가네

I lave myself in thy changing waves  
 당신의 변화하는 물결 속에 나를 담그네  
 O joyous god  
 오! 기쁨의 신이여!  
 I swallow thee  
 그대를 삼키겠소  
 Sea of light  
 빛의 바다여  
 My self-of-light  
 나의 빛이 자아여  
 I engulf Tree!<sup>30)</sup>  
 그대를 집어 삼키겠소!

이 시는 저 멀리 아득한 곳에서 희미하게 빛나는 과란별에 내가 점점 가까  
 이 다가가 자유롭게 비행하게 되고, 그 희미한 별은 활활 타오르는 현란한  
 태양, 승리의 태양으로 되며 ‘나’는 그 태양을 삼킴으로써 ‘빛의 바다’가 된  
 다는 내용이다.<sup>31)</sup>

#### 1) 제 1악장

<피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장은 F#장조, 6/8박자, Andante (M.M  
 ♩.=63)의 느린 선율적인 악장이다. 서주부 역할을 하는 1악장은 A-A'형식  
 으로 2부분으로 나뉘는데 대비적인 느낌보다는 순환의 의미에 더 중점을 두  
 었다. A부분의 a, b는 각각 17마디이고 A'부분의 a', c도 각각 15마디로 정  
 확한 대칭을 이루고 있다.

다음은 제 1악장 구성이다(표 3).

<sup>30)</sup> Faubion Bowers, *Scriabin a Biography*. Second Revised Edition  
 (New York: Dover Publications, Inc., 1996.) pp.332-333.

<sup>31)</sup> 김경임 『피아노 소나타』 p.388.

<표 3> 스크리아빈 <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 1악장 구조

형식	구조	마디	박자	조성
A (마디 1-34)	a	마디 1-17	6/8	F#장조
	b	마디 18-34	6/8	F#장조
A' (마디 35-66)	a'	마디 35-50	6/8	F#장조
	c	마디 50-66	6/8	F#장조

(1) A-a부분 (마디1-17)

A-a부분은 주제를 제시하는 마디 1-8와 약간 변형해서 반복하는 마디 9-17의 2부분으로 나뉜다. 마디 1-8의 주제는上行, 하행, 반음계 진행의 3가지 동기로 이루어져 있다.上行부분은 D#-G#-C#음의 4도와 이를 연결한 D#-C#음의 7도 음정을 사용했으며 하행부분은 A#-Cx음, D#-Fx음의 6도 음정으로 이루어져 있다. 또 반음계 진행의 부분은 왼손의 상성부를 따라 A#-A-G#-G-F#음으로 이루어져 있다. 7도 음정은 4도 음정과 함께 신비화음의 기초를 이루며 이곡 전체에 나타난다. 일반적으로 곡의 시작은 으뜸화음으로 이루어져 있는데 이 곡에서는 IV<sub>7</sub>를 사용하여 F#장조 조성을 뚜렷하게 느낄 수 없게 되었다. 마디 4에 으뜸화음이 처음으로 등장하지만 약박에 쓰여 더욱 신비롭고 모호한 분위기가 나타난다 (악보1).

(악보1) 제 1악장 마디 1-8

제 1악장 주제선율에서는 3개의 신비화음을 찾아볼 수 있는데 마디 1-3에서는 펼침화음의 모습으로 나타나고 마디 2, 마디 7에서는 모음화음의 모습으로 등장한다. 첫 번째 화음은 마디 1-3의 4도 도약진행 D#-G#-C#음으로 나타나는데 이 선율에는 완전 4도의 구성으로만 이루어져 상행하는 주제로서의 선율감을 느끼게 하는데 더 중점을 두고 있다고 볼 수 있다. 마디 2의 신비화음 B-E#-A-D#-G#음의 구성으로 증4도-감4도-완전4도-완전4도로 구성되어 있어 증4도 1개를 제외하고 증, 감, 완전 음정이 모두 나타나 거의 완벽한 신비화음의 형태를 보인다. 마디 7에서 C#-Fx-B-E#음의 증4도-감4도-증4도의 구성으로 완전4도가 빠진 신비화음의 형태를 보인다 (악보2).

(악보2) 제 1악장 마디 1-7 신비화음

마디 9-17은 제 1악장 주제선율을 변형시켜 반복하였는데 왼손 상성부에서만 나타나던 반음계 진행이 마디 13-14에는 오른손 하성부에서 동시에 나타나고 있다 (악보3).

(악보3) 제 1악장 마디 9-17

(2) A-b부분 (마디 18-34)

A-b부분 역시 17마디로 이루어져 있으며 4마디씩 제시와 반복의 형태로 나오며 마디 34는 A'부분으로 넘어가기 위한 연결 역할을 해준다. 마디18부터 3:4, 5:4의 폴리리듬이 나타나면서 더욱 복잡한 구조를 가지게 된다. 약박에서의 악센트로 인해 6/8박자의 리듬이 깨어지며, 피아니시모의 작은 음량이지만 크레센도와 디미누엔도로 다이내믹의 변화를 주어 약간의 동적인 움직임이 나타나는 부분이다. 마디 1-4의 4도, 7도로 이루어져 있던 상행부분은 A-b부분에 다시 나타나는데 왼손의 마디18와 마디22의 왼손 하행선율인 D-A $\flat$ -B $\flat$ 음의 E-B $\flat$ -C음의 음정관계가 증4도와 단7도로 이루어져 있다. 오른손 상성부의 트릴부분을 살펴보면 4도로 도약진행이 나타나며 이때 왼손은 반음계 상행 하고있다. 오른손의 선율은 단 6도 하행을 보인후 순차 진행하는 다섯잇단음표가 나타난다 (악보4).

(악보4) 제 1악장 마디 18-34

폴리리듬

18 단6도 4도 7도 4도 도약

22 4도 7도

26 animando poco a poco 폴리리듬

29 rit.

32 calmando dim.

pp quietissimo 반음계 상행

A-b부분에서 나타난 신비화음을 살펴보면, 마디 18, 22는 신비화음 기본 형태(C-F#-B $\flat$ -E-A-D)와 동일한 음정관계의 완벽한 신비화음이 나타나고 마디 26, 28과 마디 30, 32는 각각 증4도가 1개씩 생략된 신비화음의 형태로 나타난다 (악보5).

(악보5) 제 1악장 A-a신비화음 마디 18, 22, 26, 28, 30, 32



(3) A'-a'부분 (마디 35-50)

A'부분은 이전의 A부분에서 보았던 주제와 반주의 위치가 서로 바뀌어 나온다. 왼손은 펼침화음의 형태로 상성부에 주제 선율이 나타나고 오른손에서는 A#-A-G#-G-F#-E#음까지 반음계 하행하는 반주 형태로 나타난다. 마디 35-42에는 오른손 반주유형이 넷잇단음표 옥타브 반음계 하행진행으로 나타나고 있고 왼손과 4:3의 폴리리듬을 이루고 있다. 또 단순한 옥타브보다 4도와 5도의 결합, 3도와 6도의 결합, 증4도와 증4도의 결합을 볼 수 있는데 그 중 2개의 증4도의 결합은 제2기 이후 대칭을 좋아했던 스크리아빈이 선호했던 방법이다. 왼손의 하성부에서 분산화음의 형태로 4도, 7도의 음정관계가 나타나는 것을 찾아 볼 수 있다 (악보6).

(악보6) 제 1악장 마디 35-42

마디 35, 37는 신비화음의 영향으로 완전4도로 이루어졌으며 마디41에서는 증4도가 1개 생략된 모음화음 형태의 신비화음이 나타나있다 (악보7).

(악보7) 제 1악장 마디 35, 37, 41 A'-a'부분에 나타난 신비화음

마디 43-50는 오른손에서 옥타브 화음 대신 셋잇단음표 음형으로 바꾸어 반주하는 부분으로 역시 반음계하행 진행이 나타나고 있다. 왼손의 주제선율이 마디 48에서 반음계 상행 진행으로 변형되어 나타나는데 주제 선율이 계

속적으로 나옴으로써 곡에서 통일성을 느낄 수 있게 된다 (악보8).

(악보8) 제 1악장 마디 47-50

(4) A'-c (마디 50-66)

마디 50-54는 코다로서 주제 선율의 영향으로 4도, 7도의 구성으로 된 선율 진행이 계속되며 마디 55-56도 같은 선율을 장2도 내려서 진행한다. 오른손과 왼손에서 보여지고 있는 당김음은 반음계 반진행하며 나타난다. 이 당김음은 제 2악장의 주요리듬의 암시로 보인다.

마디 65-66는 처음과 같이 마지막 부분에도 I 화음이 강조되지 않았다. 여기서도 V<sub>9</sub> 화음으로 나타나는데 이 화음은 1악장의 마지막 화음과 바로 attacca로 악장이 연결되어 2악장의 첫 화음으로도 나타난다. 또 8분쉼표의 길이가 4박-2박-1박 점차 짧아지면서 긴장감을 더 고조시켜준다 (악보9).

(악보9) 제 1악장 마디 49-66

마디 50-52에서 신비화음이 나타나는데 펼쳐져 있는 선율 속에서 보이는 마디 50-52 완전4도-완전4도 의 모습과 마디 51-52의 모음화음 형태를 보이는 증4도-완전4도-완전4도 의 모습으로 나뉘어 나타난다 (악보10).

(악보10) 제 1악장 마디 50-52 신비화음

2) 제 2악장

<피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장은 F#장조, 12/8박자, Prestissimo volando(M.M.J.=160) 의 빠르기로 구성되어 있다. 제 2악장은 제 1악장과 대조적으로 소나타 알레그로 형식이며, 리듬적인 요소에 치중하여 경쾌하고 다이내믹한 분위기를 나타낸다. 스크리아빈은 ‘빛’과 ‘비상’의 개념을 자신의 작품들에서 표현하였는데 지시어 volando에서 알 수 있듯이 비상하듯 가벼운 음색으로 표현하도록 하였다. 코다 부분에서는 제 1악장 주제를 도입하여 소나타의 처음과 마지막이 같은 주제로 이루어진 주제 순환 형식을 사용한 것을 특징으로 들 수 있다.

제 2악장의 소나타 알레그로 형식 구조는 다음과 같다 (표 4).

<표 4> 스크리아빈 <피아노 소나타 No.4 Op.30> 제 2악장 구조

형식	구조	마디	조성
제시부 (마디 1-47)	제 1주제	마디 1-8	F#장조
	경과구	마디 9-20	
	제 2주제	마디 21-29	C#장조
	경과구	마디 30-39	
	종결구	마디 40-47	
발전부 (마디 48-81)	제 1부분	마디 48-65	D장조
	제 2부분	마디 66-73	
	제 3부분	마디 74-81	F#장조
재현부 (마디 82-143)	제 1주제	마디 82-89	F#장조
	경과구	마디 90-101	
	제 2주제	마디 102-110	
	경과구	마디 111-143	
Coda (마디 144-168)		마디 144-169	F#장조

(1) 제시부(마디1-47)

제 2악장의 제시부는 attacca로 연결되어 마지막 부분과 동일한 코드로 시작하게 된다. 박자는 1악장 6/8박자에서 2악장 12/8박자로 변화된 모습이지

만 같은 8분음표를 기준으로 2박자 계열 (6/8+ 6/8)로 변화함으로 1악장과  
의 자연스러운 흐름이 이어지고 있다 (악보11).

(악보11) 제 2악장 마디1, 12/8박자



① 제 1주제 (마디1-8)

제시부의 제 1주제는 마디 1-8로 4마디씩 2부분으로 나눌 수 있다. 첫번째 부분인 마디 1-4는 마디 1-2에서 주제를 제시한 후 마디 3-4에서 완전 4도 상행하여 동형진행을 하는데 제 1악장 주제선율을 영향을 받아 4도, 6도의 선율진행이 나타나며 제 1악장에서 암시되었던 당김음도 나타난다. 두번째 부분 마디 5-8에서도 이 당김음이 계속 나타나며 제 1악장 주제 선율의 영향으로 선율진행에서 4도와 반음계가 나타난다. 반면에 으뜸음의 사용을 피했던 제 1악장과는 달리 제 2악장에서는 첫째마디의 왼손 F#음을 등장시켜 중심 조성을 확실하게 보여주고 있다. 또 마디 1 F#-G#-A#음의 진행이 F#장조 음계를 보여주기도 한다 (악보12).

(악보12) 제 2악장 마디 1-8

또 제 1주제에서는 전 마디에서 신비화음의 영향이 나타나 제 2악장에서는 제 1악장보다 더 많은 신비화음을 사용했음을 알 수 있다 (악보13).

(악보13) 제 2악장 마디1-8 신비화음

② 경과구 (마디 9-20)

경과구 부분은 제 1주제 (마디 1-8)의 변형과 반복으로 이루어져 있다. 마디 9-12는 제 1주제 마디 1-4의 모습이 반복되고 마디 13-14는 마디 5-6를 반복 하였으며 마디 15에서는 마디 13로부터 장2도, 마디 17에서는 완전4도를 상행 동형진행을 하고있다. 이 경과구는 여린 음량으로 시작해서 마디 2 단위로 선율선이 상행하며 동시에 음량도 점점 커지다가 마디 18의 으뜸음 F#음을 기점으로 하행하며 음량도 점점 작아진다. 또 마디 18의 으뜸음 F#음 부분은 이곡에서 가장 처음으로 *f*의 음량이 나타나는 부분으로 *rattenuando*(속도를 늦추어)로 속도를 조금 늦추며 *f*를 강조한다 (악보14).

(악보14) 제 2악장 마디 9-20

제 1주제 변형, 반복

pp

12

장2도 상행

완전4도 상행

poco

a

15

poco

rattenuando

18

F#음

dim.

경과구의 신비화음은 마디 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20에서 나타난다(악보 15).

(악보15) 제 2악장 마디 13-20 신비화음



③ 제 2주제 (마디 21-29)

제 2주제는 소나타 알레그로 형식에 따라 조성이 F#장조에서 C#장조로 바뀌어 나타나며 제 1주제와는 다른 성격의 분위기로 제시된다. 제 1주제에 비해 음높이가 낮은 성부 중심으로 선율이 나타나고 쉼표가 많고 짧은 음들이 많았던 선율들을 붙임줄을 통해 더욱 긴 음가로 써서 제 2주제는 더 안정적이고 차분한 분위기가 나타난다.

제 2주제는 마디 21-24와 이를 반복 변형시킨 마디 25-29의 2부분으로 나눌 수 있는데 제 2주제의 마디 21-24는 오른손 상성부가 E#-F#-Fx-G#음으로上行하고 곧 4도 하행하여 Cx-D#-Dx-E-E#-F#-Fx-G#-Gx음으로 다시上行 하는 것을 볼 수 있다. 왼손에서는 마디 21-24의 상성부에서 G#-G-F#음, C#-C-B-A#-A-G#-F#음으로 하행하면서 오른손과 반진행 형태를 이루고 있다 (악보16).

(악보16) 제 2악장 마디 21-29

제 2주제      반음계 상행      4도 하행

21      *p*      *cresc.*      *mf dim.*

C# :      반음계 하행

25      반음계 상행

④ 경과구 (마디 30-39)

경과구의 첫 음은 제 2주제에서 사용했던 C#장조가 F#장조로 다시 바뀌어졌음을 I 화음의 *f*의 사용으로 확실하게 해준다. 마디 32-33에서는 마디 30-31를 변형 반복하여 보여주며, 마디 31에서는 I 도 화음이 나타나고 마디 34에서는 V 도 화음이 나타나 변화된 조성감을 느끼게 해준다 (악보17).

(악보17) 제 2악장 마디 30-35

제시부 제1주제 영향

30      *f*      *p*      *f*      *p*

*senza Ped.*      *senza Ped.*

F#      C# ; I6 도

33      *cresc.*      *f*

V 도

마디 36-39에서는 *pp*의 가벼운 당김음과 반음계 상행하고 있다. 또 마디 36-37는 제 1주제(마디 5-6)의 윗선율을 완전 4도 내린 동형진행이 나타나며 마디 38-39는 마디 36-37의 장2도 상행한 동형 진행, 변형이 나타난다 (악보18).

(악보18) 제 2악장 마디 36-39

The image shows a piano score for measures 36-39. Measure 36 is marked *pp* and has a circled note with the annotation '반음계 상행' (half-step ascent). Measure 37 has a 'V' symbol above it. Measure 38 is marked *cresc.* and has a circled note with the annotation '장2도 상행' (major second ascent). The score is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature.

경과구에서도 마디 34, 36, 39에서 신비화음이 나타난다 (악보19).

(악보19) 제 2악장 마디 34, 36, 39 신비화음

The image shows three chords on a single staff. Measure 34 has a complex chord with many sharps (F#, C#, G#, D#, E#, A#). Measure 36 has a simpler chord with F#, C#, and G#. Measure 39 has a chord with F#, C#, and G#.

### ⑤ 종결구 (마디40-47)

8마디의 짧은 종결구로 마디40-45는 오른손에서 제 1주제의 마디 5-6가 음정이 상승되어 멜로디와 오른손 내성에서 반복되어 나타나고 있다. 마디

46에서는 B음과 D#음이 생략되었지만 신비화음의 거의 완벽한 형태가 드러나고 있으며 그 화음을 여러번 강조한 후 I 화음으로 제시부를 종결한다 (악보 20).

(악보20) 제 2악장 마디 40-47

(2) 발전부 (마디 48-81)

발전부는 총 32마디로 3부분으로 나누어진다. 첫번째 부분 마디 48-65는 D장조의 18마디로 가장 길며 제 1, 2악장 주제가 모두 사용되었고 전반적으로 여린 음량으로 나타난다. 두번째 부분 마디 66-73은 D장조의 8마디로 된 짧은 부분으로 제 1악장 주제의 영향으로 4도, 7도 음정이 나타나며 *ff*, *fff*등 이곡에서 가장 큰 다이내믹으로 연주되는 절정 부분이다. 세번째 부분 마디74-81은 역시 8마디의 짧은 부분이며 원래 조성인 F#장조로 돌아온다. 여기서는 1악장 주제의 영향이 반음계 진행으로 나타나며 고조되었던 흥분을 디미누엔도로 서서히 분위기를 차분히 만든다.

① 제 1부분 (마디 48-65)

제 1부분(마디48-65)은 F#장조의 장3도 아래인 D장조로 시작되며 마디 48-55와 마디56-65의 2부분으로 나누어 진다. 마디 48-55는 2악장의 제 1주제를 사용하여 첫 음을 장7도 아래인 E음으로 내려가서 반복한다. 마디 48-51까지는 4마디 단위로 제 2악장의 1주제를 발전시키고 마디 52-55에서 완전 4도 상행하여 동형진행한다 (악보21).

(악보21) 제 2악장 마디 48-55

마디 56-65는 마디 5-8에서 나왔던 제1주제의 음형이 변형 발전되는 부분으로서 오른손 상성부 E-F-G-A음이 상행진행하고 왼손의 옥타브 베이스가 반음계 진행한다. 또 마디 57부터는 4:3 폴리리듬이 나타나고, 크레센도에 의해 자연스럽게 분위기가 고조된다 (악보22).

(악보22) 제 2악장 마디 54-65

54

57 폴리리듬

59 제 1주제 변형, 발전

상행 진행

61 *cresc. poco a poco*

반음계 진행

64

② 제 2부분 (마디 66-73)

제 1부분에서 고조된 분위기가 제 1악장 주제의 *fff*의 재현으로 절정에 이르는 부분이다. 마디 66부터는 마디 1-4에 나왔던 제 1악장 주제 선율(마디 1-4)가 장3도 하행한 B음에서 다시 나오는데 악보상 이는 음가가 길게 확대되어 나타나며 1악장에서 *p*로 제시된 것과는 달리 *fff*로 제시되어 제 1악장보다 훨씬 강조되었다. 1악장

과 2악장의 템포 차이로 인해 실제적으로는 거의 동일한 음가로 들린다. 이곡에서 볼수 없었던 *fff*의 음량의 등장이라는 점을 봤을때 스크리아빈이 표현하고자 했던 이상으로서의 비상을 표현한 것이라 추측해 볼 수 있다.

마디 66-69에서 재현된 주제는 마디 70-73에서 완전4도 상행 동형진행되어 재현한다. 이 부분은 오른손 제 1악장 주제선율의 반복으로 4도, 7도진행이 나타나 신비로운 느낌을 내고 있고 왼손에는 펼침화음의 반주음형이 나타난다 (악보23).

(악보23) 제 2악장 마디 66-73

③ 제 3부분 (마디 74-81)

발전부 중 제 3부분으로 나뉘는 마디 74-81는 다음에 등장할 재현부를 준비하기 위한 경과구이다. F#장조의 V도 화음으로 시작되며 마디 74부터 4:3의 폴리리듬과 오른손, 왼손에 각각 상행 반음계와 하행 반음계가 나타난다. 왼손의 옥타브 선율은 제 2악장 마디 21-24의 2주제 왼손 상성부 리듬과 같으며 오른손의 반음계 진행이 축소됨에 따라 조급한 느낌을 표현한다 (악보24).

(악보24) 제 2악장 마디 74-81

74 폴리리듬 반음계上行  
 ff dim. poco 반음계 하행 제 2주제 영향  
 F#; V도

76 poco

78

80

(3) 재현부 (마디 82-143)

재현부는 모두 62마디로 이루어져 있으며 제 2악장 가운데 가장 길다. 총 4부분으로 나눌수 있으며 *pp*로 시작하여 크레센도와 디미누엔도의 사용으로 섬여림의 효과가 훨씬 증대되어 곡이 진행된다.

① 제 1주제의 재현 (마디 82-89)

마디 82-85는 제 2악장 마디 1-4의 제 1주제가 역시 *pp*로 재현되는데 몇몇 음들이 생략 또는 첨가되었고 왼손은 분산 화음의 형태로 나타난다. 마디

84-85는 마디 82-83의 완전4도에서 동형진행으로 나타나며, 이때 왼손의 화음은 I도 화음에서 V도의 진행으로 나타난다.

마디 86-89는 제 2악장 1주제 마디 5-8의 영향이 나타난 부분이며 재현부에서는 오른손과 왼손 선율이 서로 위치를 바꾸어서 나타나고 있다. 오른손 상성부 선율은 왼손 상성부로 이동 하였으며, 왼손 상성부 선율은 오른손 상성부로 이동하였다. 반면 오른손 내성부의 선율은 위치 변동 없이 동일하게 재현되고 있으며 왼손 상성부의 선율은 마지막 마디에서 다시 한번 오른손 상성부로 이동하여 재현되는데 리듬이 변화되어 나타난다 (악보25).

(악보25) 제 2악장 마디 82-89

제 1주제 재현

The musical score consists of three systems of piano and bass staves. The first system (measures 82-83) features a piano part with a melodic line and a bass part with a rhythmic accompaniment. Annotations include '음침가' (diminuendo) and '완전4도' (perfect fourth). The second system (measures 84-85) shows a 'cresc.' (crescendo) marking and a '제 1주제 재현' (First Theme Recurrence) label. The third system (measures 86-89) includes a 'dim.' (diminuendo) marking. The key signature is F# and the time signature is 4/4. The bass part has a consistent rhythmic pattern of quarter notes and rests.

마디 89는 2악장 제 1주제의 마디 8이 변형되어 재현되는데 A#음이 생략, B#음과 C#음이 추가되어 나타나고 분산화음의 반주로 이루어져 있다 (악보 26).

(악보26) 제 2악장 마디 8, 89

8

5

dim.

A#음

89

dim.

B#, C# 추가

분산화음

② 경과구의 재현 (마디 90-101)

마디 90-93는 재현부의 마디 82-85가 완전4도 상행하여 몇 개의 음이 추가되어 변형, 반복되는 형태로 나타난다. 왼손 진행은 같으나 오른손은 2마디 간격을 두고 4도 상행하여 나타난다 (악보27).

(악보27) 제 2악장 마디 90-93

90

E음 첨가

93

마디 94-95는 제 2악장 1주제 마디5-6를 완전4도 위에서 보여주는데 오른손의 셋잇단음표 속에 주제 선율이 숨겨져 나타나며 반음계 진행인 왼손 역시 마디 5-6와 같은 리듬 형태로 진행된다. 이 선율은 마디96-97와 마디98-99에서 각각 장2도와 완전4도 위에서 반복된다. 또 이 경과부 부분은 *pp*의 작은 음량으로 시작하여 크레센도, *poco a poco*를 사용해 분위기를 점점 고조시키다가 마디 101부터 디미누엔도 된다 (악보 28).

(악보28) 제 2악장 마디 94-101

숨어있는 제 1주제

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (measures 94-95) shows the right hand with a hidden first theme and the left hand with a chromatic descending line. The second system (measures 96-99) continues the chromatic line and the hidden theme. The third system (measures 100-101) shows the chromatic line ending and the hidden theme concluding. Dynamics include *cresc.*, *poco*, and *dim.*. Performance markings include '반음계 진행' and 'a 1 1'.

③ 제 2주제 (마디 102-110)

제시부에서는 C#장조로 나타났던 제 2주제가 재현부에서는 F#장조로 나타난다. 마디 102-105에서는 제 2주제의 모습이 완전4도 상행하여 나타난다. 오른손의 반음계 상행하는 상성부 A#-B-B#-C#음과 오른손 내성부 C#-C-B음, F#-F-E-D#-D-C#-B음이 서로 반진행을 이루며 전개된다 (악보

29).

(악보29) 제2악장 마디 102-105

102 제 2주제 선율 반음계 상행  
p cresc. 반음계 하행

103 mf dim. 8.....

④ 경과구 (마디 111-143)

제시부의 경과부가 재현되는 부분으로 제시부에서는 F#장조의 I도로 시작하였으나 재현부에서는 IV도로 시작하였다. 경과구의 마디 111-113는 특히 4도 관계를 중요시되는 점이 엿보이는데 오른손의 상성부와 내성부의 완전4도 관계가 그 예이다. 오른손 상성부에서는 제 1주제 마디 5의 영향으로 선율이 재현되고 있다 (악보30).

(악보30) 제 2악장 마디 111-113

111 제 1주제 영향 4도  
f p 4도

F# ; IV 도

마디 114-116는 오른손에 4도, 5도, 6도의 음정들이 단계적으로 나타났다가 다시 4도로 돌아오며 4:3 폴리리듬이 다시 등장한다 (악보31).

(악보31) 제 2악장 마디 114-116

Musical score for measures 114-116. Measure 114 features a 4th interval (4도) with a 'cresc.' marking and a 4:3 polyrhythm (폴리리듬). Measure 115 features a 5th interval (5도). Measure 116 features a 6th interval (6도). Measure 117 features a 4th interval (4도).

마디 117-118에서는 셋잇단음표와 넷잇단음표가 한마디씩 번갈아 나오는데 넷잇단음표의 끝음에 들어간 쉼표에 의해 분위기를 고조시키며 이음줄로 연결된 셋잇단음표와는 대조를 이룬다 (악보32).

(악보32) 제 2악장 마디 117-120

Musical score for measures 117-120. Measure 117 features a 4th interval (4도) and a triplet (셋잇단음표). Measure 118 features a quartet (넷잇단음표) and a triplet (셋잇단음표) with a 'cresc.' marking. Measure 119 features a quartet (넷잇단음표). Measure 120 features a quartet (넷잇단음표).

마디 121-125는 왼손이 펼침화음으로 하행하며 음역이 넓어지고 화려해지며 오른손 또한 연속적으로 움직이는 셋잇단음표들 사이에 제 1주제 선율이 마디 117보다 한 옥타브 하강하며 음역이 넓어졌다. 또 마디 121에서 오른손의 셋잇단음표 리듬속에 제 1주제 마디5의 선율이 완전8도 아래에서 반복되며 마디 122는 이를 완전4도 올려서 동형진행 하고있다. 마디 124-125는 마디 122-123의 선율을 조금 변형하여 테누토를 이용해 선율의 반복을 강조한다 (악보33).

(악보33) 제 2악장 마디 121-125

마디 126-128는 제시부의 종지가 재현되는 부분으로 왼손에서 긴 음가의 증4도 화음이 반복적으로 나타나 강한 불협화음의 느낌을 전달하고 있다. 마디 128-129에서는 증4도-장6도-완전8도로 반진행 함으로써 종지의 느낌을 주나 마디 130-131에서 제 1주제가 동형진행과 함께 왼손의 펼침화음이 나와 마디 135까지 이어진다 (악보34).

(악보34) 제 2악장 마디 126-129

마디 136에서는 제 1주제 마디1-8에서 일렬로 나타나던 동기들이 오른손 상성부와 내성부에 동시에 나타나면서 대위법적인 요소를 보이며 마디 137는 상성부에 있는 선율을 한옥타브 아래 내성부에서 반복한다. 마디 138-139는 마디 136-137의 동형진행으로 마디 136-137를 상성부는 단2도, 내성부는 완전4도 상행하여 나타나며 마디 130의 내성부 선율을 장2도 하행하여 나타난다 (악보35).

(악보35) 제 2악장 마디 136-139

마디 140-143는 제 1주제 마디5가 완전4도 위에서 나타나며 이것은 리듬의 변형과 악센트로 더욱 강조되고 있다. 마디 142-143는 헤미올라<sup>32)</sup> 리듬이 나타난다 (악보36).

(악보36) 제 2악장 마디 140-143

The image shows a musical score for measures 140-143. Measure 140 is labeled '제1주제 재현' (First Theme Recurrence) and measure 143 is labeled '헤미올라 리듬' (Hemiolia Rhythm). The score is written for piano, with treble and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. Measure 140 shows a melodic line in the right hand with a hemiolia rhythm (two eighth notes followed by a quarter note) and a bass line with a similar rhythm. Measure 143 continues the melodic line in the right hand with a hemiolia rhythm and a bass line with a similar rhythm.

(4) Coda (마디144-169)

발전부에서 *fff*로 나타났던 제 1악장의 주제선율이 마지막에 클라이맥스를 이루기 위해 나타났는데 이것을 보아 주제순환 기법과 단악장의 개념으로 쓰여진 것을 알 수 있다. 주제순환 기법은 낭만시대 작곡가들이 즐겨쓰던 방식으로 스크리아빈 작품 중에는 <피아노 소나타 No.3>에서 등장하여 이 곡에서 더욱 발전시켰다고 볼 수 있다. Coda의 양손 화음에 쓰여진 *fff*의 악상 표현과 *focosamente*(열정적인)와 *guibiloso*(기쁨)의 사용, 또 선율의 악센트 표시는 곡을 클라이맥스로 이끌며, 덧붙인 시에서처럼 빛의 바다가 된다는 내용과 연관된다.

제 1악장에서와 마찬가지로 왼손은 F#장조의 IV<sub>9</sub>로 시작하고 있으며 제 1악장 주제의 영향으로 왼손에서 반음계 진행이 나타난다 (악보37).

<sup>32)</sup> 헤미올라는 그리스어로 하나반(1.5)을 의미하는 것으로 기본형 3분박이 2분박으로 바뀌는 것을 뜻함.

(악보37) 제 2악장 마디 144-147

제 1악장 주제 영향

fff *focosamente, giubiloso*

F#, IV9 도

반음계 하행

8..:

마디 154-155는 마디 152-153를 장2도 아래에서 변형 발전시켰고  
 마디 156-159는 마디 152-153의 음형을 발전시켜 나가며 오른손 상  
 성부 선율에서는 D#음에서부터 G#음까지 하행 반음계 진행이 나타난  
 다 (악보38).

(악보38) 제 2악장 마디 152-159

The image displays a musical score for measures 152 through 159. It consists of four systems of music. Each system includes a piano part (left hand and right hand) and a violin part. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The violin part has a melodic line with various ornaments and slurs. Annotations include a box around measures 152-153 in the piano part, with an arrow pointing to measure 154 labeled '장2도 하행' (Interval of a major second, descending). Another annotation '반음계 하행' (Half-tone scale descending) is placed above measures 156-159, with circles highlighting specific notes in the violin part.

마디 160-161에서는 변형되어 반복되던 제 1악장의 주제 선율이 원래의 음역으로 돌아와서 동일하게 나타난다. 마디 162-165는 오른손에서 3화음의 자리바꿈이 나타나며 왼손의 두잇단음표와 함께 3:2의 폴리리듬이 형성되어 하행하며 분위기를 가라앉히고 있다 (악보39).

(악보39) 제 2악장 마디 160-165

제1악장 주제 선율

3회음 자리바꿈

폴리리듬

마디 166-169는 소나타의 마지막 부분으로 F#장조의 I 화음으로 시작하여 양손 모두 자리바꿈으로 상행하며 분위기를 고조시키다가 종지 화음으로 으뜸화음을 사용함으로써 조성을 확실히 하며 끝맺는다 (악보40).

(악보40) 제 2악장 마디 166-169

F#; I 도

I

### Ⅲ. 결론

19세기 말에서 20세기 초에 러시아에서 활동했던 스크리아빈은 당시 유행하던 어느 악파에도 속하지 않으면서 자신만의 독특하고 개성 있는 음악을 작곡했다. 그는 니체의 철학사상과 신비주의에 영향을 받아 신비화음이라는 음악 어법을 만들어 자신의 음악에 반영하기 시작하는데 이는 그의 <피아노 소나타 No.4 Op.30> 작품에 잘 나타나 있다.

이 곡은 외형상 2악장으로 나뉘어져 있는 알레그로 소나타 형식이지만 주제 순환 기법의 사용으로 악장간 통일성이 보여지며 단악장의 느낌을 갖게 한다. 이것은 후에 작곡된 단악장 소나타의 등장을 짐작할 수 있다. 제 1악장은 con voglia(간절하게)를 사용하여 전체적으로 차분한 선율적인 것에 치중하고 있는 반면에 제 2악장은 Prestissimo volando(매우 빠르고 비상하듯이)에 맞게 경쾌하고 리듬적인 요소에 중점을 두고 있다.

소나타 No.4 작품의 조성은 F#장조 이지만 제 2악장의 제 2주제는 V도 관계인 C#장조로 나타나고 발전부에서는 D장조로 잠시 변하여 나타난다. 전체적인 조성은 F#으로 나타나 있지만 I도 화음을 바로 제시하지 않고 다른 화음을 거쳐 I도 화음을 제시하거나 곡속에 다양한 신비화음을 사용하여 조성을 모호하게 만든다.

스크리아빈이 사용한 4도 관계와 6도, 7도 음정 구성은 이 곡에서 많이 나타나면서도 신비화음의 특성을 잘 나타내고 있다. 또한 도약음정의 진행, 하행진행, 상행진행, 반음계적인 순차진행이 많이 쓰이며, 2악장에서는 당김음에 의한 리듬의 변화와 폴리리듬, 헤미올라 리듬 등을 사용하여 박의 개념을 흐리게 한다.

스크리아빈의 <피아노 소나타 No.4 Op.30>은 작곡시기로 보아 제 2기에 속하는 곡이며, 초기에 보였던 낭만파의 음악어법과 전통적인 음악을 완전히 수용하기 보다는 전통의 틀 안에서 자신만의 음악을 만들어 냈다는 점에서 매우 의미가 있는 작품이다. 또 소나타 5번부터 볼 수 있는 단악장 형식과 완전한 형태의 신비화음이 만들어지기 위한 과도기적 과정 속에 새로운 시

도와 참신한 변화를 살펴볼 수 있는 작품이라고도 할 수 있다.

## 참고 문헌

### <국내서적>

김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교출판부, 1995.

오희숙. 『20세기 음악 I-역사』. 서울: 심설당, 2004.

Burge, David. 박숙련 옮김. *Twentieth century piano music*. 『20세기 피아노음악』, 서울: 음악춘추사, 2000.

Gillespie, Jone. 김경임 옮김. *Five Centuries of Keyboard Music*. 『피아노음악』, 대구: 계명대학교 출판부, 2002.

Grout, Donald J · Palisca, Claude V · Burkholder, J. Peter. 민은기 외 5인 옮김. *A History of Western Music*. 『서양음악사- 하』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Kirby, F. E. 김혜선 옮김. *A Short History of Keyboard Music*. 『건반음악의 역사』, 서울: 도서출판 다리, 2002.

Salzman, Eric. 김혜선 옮김. *Twentieth-Century Music*. 『20세기음악』, 서울: 도서출판 다리, 2001.

### <국외 서적>

MacDonald, Hugh. *Skryabin*. London: Oxford University Press, 1978.

<논문>

박민하. “A. Scriabin의 『Piano Sonata No.4 Op.30』에 관한 분석 연구.” 숙명여자 대학교 석사학위 논문, 2008.

방 휘. “스크리아빈 피아노 소나타 No.5 Op.53에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위 논문, 2013.

윤정아. “스크리아빈의 사상적 배경 연구.” 충남대학교 석사학위 논문, 2008.

최근정. “A.Scriabin 10개 Sonata의 연주법적 연구.” 충남대학교 석사학위 논문, 2008.

최원선. “스크리아빈의 중심음악 연구.” 연세음악연구, 2004.

홍경희. “스크리아빈 피아노 소나타 4번, Op.30, F#장조에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위 논문, 2007.

<정기간행물>

이귀자. “스크리아빈 음악의 화성어법 선율어법에 관한 연구.” 이화음악논집 제1집, 1997. pp.214-251.

이종철. “피아니스트로 재조명한 스크리아빈.” 『피아노음악』 1월호. 서울: 음연, 2005. pp.96-121

<악보>

Scriabin, Alexander. 『*Scriabin Piano Sonatas*』 New York: G.  
Schirmer, Inc, 1992.

# Abstract

A Study on Scriabin *Piano Sonata No.4 Op.30*

Ji-Hea Jung

Department of Music

Graduate School of

Sungshin Women's University

Scriabin(Alexander Nicolaevich Scriabin, 1892-1915) is a Russian composer and pianist who did active work since the end of 19th century until the beginning of 20th century.

Scriabin's composing method was affected by the Romantic era in the beginning and thus was not far much from the traditional frame, but he tried much change gradually in detailed parts like sound composition system and key composition etc and tried to express his own style uniquely. He who was indulged in the philosophy and the mysticism thought of Nietzsche tried to infuse into music the philosophical and religious thoughts and transcendentalize them into art, and made 'mystical chord', an independent music grammar and composed many work pieces which contained his own musical thoughts.

*Piano Sonata No.4 Op.30* which belongs to the second period of his music composition era is a transitional work piece which shows the process of forming of the mystical chord. This piece is composed of 2 movements, but the 1st movement and 2nd movement have been connected using Attacca to form single movement. The 1st movement is A-A' type, and the 2nd movement is also sonata type, but in the

2nd movement, the theme of the 1st movement appears and thus the uniformity of the 1st movement and 2nd movement is provided.

Although it is not a complete mystical chord type, the chord of 4th degree and chord of 7th degree and 9th degree, the foundation of mystical chord were often used to shows the developing process of mystical chord well. The rhythm has emphasized the rhythmical element using syncopation, 4:3 and 5:4 polyrhythm and triplet.

Like this, *Piano Sonata No.4 Op.30* is a transitional work piece which shows the formation process of his musical grammar which does not diverge completely from the traditional method.