김 경 은 교수지도

석사학위 청구논문

카발레프스키의 피아노 소나타 제 3번 Op. 46에 대한 분석 연구

2012

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

정 승 연

카발레프스키의 피아노 소나타 제 3번 Op. 46에 대한 분석 연구

김 경 은 교수지도

이 논문을 석사 학위 논문으로 제출함

2012년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

정 승 연

인 준 서

정승연의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____

심사위원 _____

심사위원 _____

성신여자대학교 대학원

논문개요

19세기 말 러시아 음악은 전통적 낭만주의와 혁신적인 반낭만주의의 두 가지 음악적 경향이 공존하였다. 그러나 20세기 러시아 음악은 사회적, 정치적 영향을 받아 러시아 특유의 음악으로 발전된다. 사회주의 혁명 이후 소비에트 사회주의 연방공화국이 탄생하면서 국가는 음악에서의 낭만적 요소와 모호성, 추상성 등을 인정하지 않고 직접적이며 이해하기 쉽고 국가의 업적을 찬양하는 음악을 요구했다.

이로 인해 이념이 맞지 않는 많은 러시아 작곡가들은 망명을 택하거나 고국에 남아 힘든 작곡생활을 하였다. 그러나 드미트리 보리소비치 카발레프스키(Dmitry Borisovich kabalevsky, 1904-1987)는 국가의 실용적인 음악정책에 순응하는 한편 실험적인 창작 욕구를 작품에 표현하며 평생을 소비에트 연방공화국에서 비교적 평탄한 작곡 생활을 하였다.

본 논문에서는 20세기 당시 러시아 음악이 발달된 역사와 흐름, 작곡가이자 연주가이며 교육자였던 카발레프스키의 생애 그리고 그의 대표적 작품들 중 하나인 <피아노 소나타 제 3번 Op. 46>을 중점적으로 연구, 분석하여 연주 해석에 도움을 주려한다. 이 곡은 일반적인 소나타 알레그로 형식의 제 1악장과 2부 가곡 형식의 제 2악장, 론도형식의 제 3악장으로 구성되어 형식면에서는 고전 소나타의 형태를 따른다. 그러나 내용면에서는 고전 소나타의 간결성에 반해 현대적인 음악적 표현, 즉, 잦은 변박, 베이스의 대위법적 라인, 온음계와 반음계의 섞인 진행 등을 통해서 카발레프스키만의 음악세계를 표현한 작품이다.

목 차

논문개요 ····· i

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 러시아 근대 음악 발달사 ····· 3

Ⅲ. 카발레프스키의 생애와 작품세계 ····· 9

Ⅳ. 카발레프스키 <피아노 소나타 제 3번 Op. 46>의 분석연구

1. 제 1악장 ····· 18
2. 제 2악장 ····· 47
3. 제 3악장 ····· 55

Ⅴ. 결론 ····· 72

참고문헌

ABSTRACT

Ⅰ. 서 론

19세기 중반까지 서양의 음악은 독일, 프랑스, 이탈리아가 지배적 이였으나, 이후 러시아는 서구 음악의 발전을 인정하고 그들의 문화를 받아들이게 되면서 활발한 국제 교류를 시작했다. 19세기 중반부터 유럽 전역에서 자국의 음악을 찾으려는 움직임을 시작으로 민족주의가 대두되고, 그 중 러시아 민족주의 음악이 두각을 나타내게 되었다. 러시아의 민족주의 음악은 러시아 5인조로 인하여 러시아뿐만이 아니라 전 세계적으로 민족주의 음악의 표본이 되었다.

19세기 말에는 낭만주의의 영향으로 러시아 음악의 특성인 풍부한 선율과 차분한 울림이 자국의 민속음악을 직접 차용하지 않고도 만들어 졌다. 하지만 20세기 초반 러시아 혁명 이후 낭만적 성향과 음악의 모호성과 추상성을 배제한 '사회주의적 현실주의'(socialist realism)가 대두하게 되었다. 이는 예술이 혁명과 당의 목적을 직접적으로 전달해야하기 때문에, 예술은 대중이 쉽게 이해 할 수 있으며 실용적 이여야 한다는 뜻으로, 이제 정부에 의해 음악적 통제가 이루어지면서 자신의 이념과 맞지 않았던 많은 작곡가들이 망명을 택하게 되었다. 이러한 시대상황에서 드미트리 보리소비치 카발레프스키(Dmitry Borisovich Kabalevsky, 1904-1987)는 평생 동안 정부의 뜻에 순응하며 자신의 색채를 넣은 음악을 작곡하여 러시아에서 살면서 계속 활동하였다.

러시아의 상트페테르부르크(St. Petersburg)에서 태어난 카발레프스키는 뛰어난 작곡가이며 유명한 피아니스트이자 평론가인 동시에 상당히 영향력 있

는 음악 교육자였다. 아이들의 음악교육에도 관심이 많았던 그의 작품에서는 문학적, 교육적인 내용이 많이 나타난다. 그는 근본적으로는 온음계주의자 이였으나 반음계를 섞어서 사용하며 장조와 단조가 한곡에서 함께 등장하는 기법은 카발레프스키 음악의 특징 중 하나이다.

본 논문에서 연구되는 <피아노 소나타 제 3번 Op. 46>은 그의 세 개의 소나타 작품 중 마지막으로 1946년에 작곡된 곡이자 그의 소나타 중 가장 잘 알려진 곡이다. 이 곡은 그가 추구한 전통적인 것과 현대적인 것의 조화가 잘 이루어져있으며, 자신만의 독창적인 음악특성이 잘 나타나는데 특히 멜로디가 쉽고 아름다워서 연주자나 청중 모두 공감할 수 있다. 총 3개의 악장으로 구성되어진 이 곡은 소나타 형식인 제 1악장, 가곡 형식의 제 2악장 그리고 론도 형식의 제 3악장으로 이루어져 있다. 이 작품은 고전적인 소나타형식을 따르면서도 잦은 변박, 베이스의 대위법적 선율, 수직화음을 분산화음으로 풀어서 쓰며 온음계와 반음계의 섞인 진행으로 카발레프스키만의 음악세계를 표현한 작품이다.

본 논문은 먼저 20세기 중심으로 러시아 음악의 발달과정과 카발레프스키의 생애와 작품세계를 살펴보고, 그의 작품 중 <피아노 소나타 제 3번 Op. 46>을 분석하여, 악곡의 형식과 화성적 특징 및 카발레프스키의 작곡 언어의 특성을 중심으로 연구하고자 한다.

Ⅱ. 러시아 근대 음악 발달사

러시아는 역사적으로 동, 서로 나뉘어 분열되었다가 다시 양쪽이 합쳐지거나 하면서 국가를 이루어가는 과정에서 다양한 문화를 형성하였다. 그 결과 러시아의 문화에서는 동. 서양의 문명이 교차하는 모습이 나타난다. 17세기까지 러시아 음악은 교회음악이 중심을 이루고 있었으나 18세기에 들어서 모든 영역에서 서구화를 따르라는 표트르 대제(Pyotr I, 1672-1725)의 근대화 정책으로 서양음악이 도입된다.[1] 이 시기의 음악가로는 보리스 베레조브스키(Boris Berezovsky, 1745-1777), 파스키에비치(Vassily Paskievich, 1742-1800), 한도쉬킨(Ivan Handoshkin, 1747-1804), 마틴스키(Michael Matinsky, 1750-1820), 드미트리 베레조프스키(Dmitry Stephanovich Berezovsky, 1751-1825)등이 있다.

18세기 음악의 중심은 독일, 이탈리아, 프랑스였으나 19세기 중엽부터 이와 같은 유럽의 음악적 전통에서 벗어나 각 민족의 음악을 중시하는 민족주의 음악이 발생하였다.[2] 활발한 국제 교류를 통하여 러시아 음악은 급진적으로 발전하였고 몇몇의 작곡가들이 민족음악에 깊은 관심을 갖게 되었다. 러시아 작곡가들은 오페라나 교향시에 민속적인 주제를 선택하였고, 민속음악의 선율과 화성을 인용하였다. 그 중 미카엘 글린카(Mikhail Ivanovich Glinka, 1804-1857)[3]는 러시아 민족주의 음악의 기초를 다진 인물이다. 그는 <이반

1) H. Raynor, *Music & Society Since 1815* (New York: Taplinger, 1978), p.142.
2) Hugo Leichtentrit, 김진균 역, 「음악의 역사와 사상」(서울: 학문사, 1981), p.328.
3) Mikhail Ivanovich Glinka(1804-1857) : 러시아의 첫 작곡가, 러시아 음악의 아버지로 불리는데 이는 19세기 러시아 음악의 양식을 결정하는데 이는 어떠한 작곡가 보다 그 영향

수사닌>과, <루스일란과 루스밀라>등의 국민 오페라를 만들어 러시아 민족 음악 발전의 초석을 놓았다. 민족주의 음악은 글린카를 선두로 하여 알렉산더 다르고미츠스키(Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky, 1813-1869)[4]로 이어진다. 그는 오페라에서 최초로 러시아 억양이나 악센트를 사용하였는데 1856년 작 <루살카>가 그의 대표작이다. 글린카와 다르고미츠스키가 초석을 놓은 러시아 민족주의 음악은 러시아 5인조에 의하여 더욱 발전되었다. 러시아 음악이 전통적인 것에서 현대적인 것으로 변화하는 데에 큰 영향을 끼친 이들은 선법적인 멜로디를 주요 소재로 사용하였다. 국민악파로도 불리는 이들 구성원은 보로딘(Alexander Porfir'yevich Borodin, 1833-1887), 큐이(Cesar cui, 1835-1918), 발라키에프(Mily Balakirev, 1837-1910), 무소르그스키(Modest Petrowitsch Mussorgsky, 1839- 1881), 림스키 코르사코프(Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844-1908)[5]이다.

19세기말 러시아 음악에는 전통적 낭만주의와 혁신적인 반낭만주의의 두 가지 음악적 경향이 공존하게 된다.[6] 이 시기 대표적인 작곡가 중 한 명인 차이코프스키(Piotr Ilyitch Tchaikovsky, 1840-1893)는 낭만주의의 영향을 받아 많은 표제음악을 작곡하며 피아노와 바이올린 주법상의 진보를 보였다. 이로 인해 민요를 직접차용하지 않고도 피아노의 풍부한 선율과 관현악의 어둡고 차분한 울림을 만들어냈다. 이는 러시아 5인조에게 부족했던 것

력이 컸기 때문이다.

4) Alexander Sergeyevich Dargomyzhsky(1813-1869) : 작곡가 겸 피아니스트. 글린카와 함께 러시아 국민주의 음악의 초석을 다졌지만 그 업적은 근대에 들어서 밝혀졌다.

5) Nikolai Rimsky-Korsakov(1844-1908): 제정 러시아의 작곡가이며. 국민악파의 거장으로, 러시아의 민담을 소재로 한 가극이나 화려하고 대담한 관현악법으로 이름을 떨쳤다.

6) Eric Salzman, *Twentieth-Century Music An Introduction*, 3rd edition (Englewood Cliffs, N. J: Prentice Hall, 1988), p.77.

으로 오늘날 러시아 음악적 특징 중 하나이다. 동시대 작곡가로는 라흐마니노프(Sergey Vassilievich Rakhmaninov, 1873-1943), 아렌스키(Anton Arensky, 1861-1906)등이 있다. 이들은 음악원과 아카데미를 중심으로 활동하였다.[7] 그 중 라흐마니노프는 러시아 국민악파와 차이코프스키의 영향을 많이 받았다. 반면, 스크리아빈(Scriabin Alexander, 1871-1915)은 쇼팽(Fredric Chopin, 1810-1849)과 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 모델로 삼아 러시아 국민악파와는 달리 민속적 선율을 사용하지 않았다. 그의 후기작품들은 신비화음[8]을 사용하여 개성적인 화성어법을 보여준다.

20세기 초반은 세계적으로 낭만주의가 쇠퇴하며 새롭고 다양한 음악이 등장하던 때였다. 이에 맞춰 러시아도 고정관념에서 벗어나려는 시도가 있었고 이는 러시아인에 의한 러시아 음악을 만들자는 국민주의로 연결되었다.

1917년 10월, 사회주의 혁명인 '러시아 혁명'[9]으로 제정 러시아가 끝나고 소비에트 사회주의 연방공화국(USSR)이 성립되며 러시아 음악이 새로운 경향을 띄게 되었다. 국가는 음악에서의 낭만주의적 요소와 모호성, 추상성 등을 인정하지 않고 직접적이며 이해하기 쉽고 국가의 업적을 찬양하는 음악을 요구했다.

이에 따라 몇몇 작곡가들은 맞지 않는 이념을 떠나 망명하게 되었다. 그 중 예민한 음 감각으로 관현악법 대가의 한 사람으로 꼽히는[10] 스트라빈스

---

7) Rita Mcallister, "Russian Art Music," *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians,* 2nd edition(London: Macmillan, 2001), *Vol.19*, p.383.

8) 신비화음: 기본적인 화성구조는 4도 음정의 중첩으로 이루어졌으나 반드시 완전 4도에 한하지 않으며 오히려 증4도나 감4도를 즐겨 사용하고 널리 다양한 자리바꿈을 취해서 나타난다.

9) 러시아 혁명:1917년 11월(구력 10월) 러시아에서 발생한 프롤레타리아혁명.

10) Joseph Machlis, Kristine Forney, 신금선 역, 「음악의 즐거움(하) 제 6 권」(서울: 이화여

키(Igor Fedorovich Stravinsky, 1882-1971)는 러시아 혁명 후 고국을 떠나 제 1차 세계대전 후 신 고전주의적[11] 작품으로 전환하였고 러시아의 낭만주의 전통을 대표했던 라흐마니노프는 영원히 러시아를 떠나 버리고 말았다.[12] 스트라빈스키와 라흐마니노프 등의 작곡가들이 망명을 택한 반면, 혁신적 실험정신의 현대음악을 추구하여 미국으로 망명하였다가 다시 러시아로 돌아와 신고전주의적 경향을 보여주었던 프로코피에프(Sergei Sergeevich Prokofiev, 1891-1953)와 소비에트 연방시대인 74년 동안 소비에트 음악의 중심적인 존재라 말할 수 있는[13] 쇼스타코비치(Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975)는 고국에 남아 험난한 생활을 했다.

반면, 카발레프스키는 평생을 고국에서 정부의 뜻에 순응하며 서정적이고 화려한 작곡기법으로 청중을 사로잡는 작품들을 작곡하여 평탄한 삶을 살았다. 프로코피에프와 쇼스타코비치의 작품 활동 주요 무대가 소비에트 연방이라는 점에서 카발레프스키와 공통점을 갖는다.

1921년 레닌이 발표한 '신경제정책'(New Economic Policy)기간 동안 정치, 경제적인 긴장의 완화로 예술에 있어서도 잠시 통제가 어느 정도 완화되면서 실험적인 예술이 허용되었다. 그리하여 1920년대 초에는 서로 정반대되는 성격의 두 가지 음악적 단체가 나타나게 되었다. 그 하나는 당시 유럽음

자대학교 출판부, 1990), p.546.

11) 신고전주의: 20세기 전반에 나타난 하나의 경향으로 고전파 음악의 특징인 조성감과 명확한 형식감을 다시 음악에 주려는 것이었다. 이는 직접적으로는 제 1차 세계대전 후 후기 낭만파의 중후하고도 반음계적인 화성, 이에 극한이라 할 표현주의의 주관적 감정의 과다 표출, 인상주의 등의 모호한 음악성과 형식 등에 의하여 일어난 것으로 본다.

12) Eric Salzman, *Twentieth-Century Music An Introduction*, p.77.

13) 음악지우사편,「작곡가별 명곡해설 라이브러리, 쇼스타코비치」(서울: 음악세계. 2002년), p.18.

악의 진보적 유형을 보여 주고자 한 개방적이고 실험적인 음악활동 단체인 현대음악협회(The Association of Contemporary Music)이며 다른 하나는 유럽음악을 배척하며 정부의 뜻대로 노동계급에 적합한 대중을 위한 음악을 주장한 러시아 프롤레타리아 음악연합(Russian Association Of Proletarian Musicians)이다.[14] 그러나 음악적 사상 면에서는 서로 냉담하였던 이 단체들은 당시의 사회적 정치제도의 압력에 의해 와해되어 1931년에 그 존재가 사라지고 말았다. 카발레프스키는 듣기 쉽고 이해하기 쉬운 실용적인 음악을 요구한 정부 정책에 순응하면서도 실험적인 표현 욕구를 작품에 표현하여 이 두 그룹 모두에 속해 있었다. 이러한 시대적 요구로 혁명적 노래가 나타나게 되었으며 '사회주의적 현실주의'(socialist realism)가 대두하게 되었다.[15] 이는 예술의 목적이 혁명과 당의 목적을 촉진시키기 때문에 예술은 대중이 쉽게 이해 할 수 있으며 실용적이어야 한다는 뜻이다.

1930년대 후반의 러시아의 예술 음악은 미야스코프스키(Nikolay Myaskovsky, 1881-1950)[16], 망명생활 후 1936년에 러시아로 귀환한 프로코피에프, 하차투리안(Aram Khachaturian, 1903-0978) 그리고 쇼스타코비치 등에 의해 다시 활성화되었다. 하지만 러시아의 사회주의적 현실주의는 민속적이며 대중을 위한 음악을 요구하였으며, 음악가들로 하여금 서구적 현대화를 배척하고 고전 질서를 회복하도록 하였다.[17]

---

14) Rita Mcallister, "Russian Art Music," p.384.
15) Rita Mcallister, "Russian Art Music," p.384.
16) Nikolai Myaskovsky(1881-1950): 러시아의 작곡가, 교육가, 새로운 교향곡을 창조하려 했던 작곡가로 알려져 있다. 페테스부르크 음악원에서 공부했으며 제1차 세계대전에 종군했다. 1921년에 모스크바 음악원 작곡과 교수가 되어 평생 재직하였다.
17) 윤양석, 「음악의 이해」 (서울: 숙명여자대학교 출판부, 2000), p.259.

1953년 스탈린의 사망이후 정부는 스탈린의 예술정책을 대해 비난하기 시작했으며 그 결과 형식주의나 실험적인 기법을 개인의 스타일과 독특하게 융합시켜 사용한 작품들이 나타났다.

Ⅲ. 카발레프스키의 작품세계

드미트리 보리소비치 카발레프스키는 1904년 12월 30일 러시아 상트페테르부르크에서 태어났다. 그는 뛰어난 작곡가이며 유명한 피아니스트이자 평론가인 동시에 상당히 영향력 있는 음악 교육자였다. 수학자였던 그의 아버지는 아들이 수학자나 경제학자 부문에서 능력을 발휘하기를 바랐다. 아버지로 부터 다양한 교육의 기회를 제공받은 그는 어렸을 때 다른 위대한 작곡가들과 같이 신동이라는 소리를 들으며 피아노를 배웠으며, 시와 미술에도 뛰어난 재능을 보였다.

카발레프스키가 14세가 되던 1918년에 가족과 함께 모스크바(Moscow)로 이사했다. 그 곳에서 부모의 뜻에 따라 일반학교(Tekhnikum)에 다니며 수업을 받는 한편 스크리아빈 음악학교(Scriabin Musical Institute) 피아노과에 입학하여 셀라노프에게 피아노를 배우면서 미술공부 또한 계속하였다. 카발레프스키는 아버지의 뜻에 따라 엥겔 사회 경제 과학학교(Engels Social-Economics Science Institute)에 입학시험을 치른 후 합격하였지만 직업적인 피아니스트가 되기를 원했기 때문에 그 학교에 등록하지 않았다. 그 후 그는 스크리아빈 음악학교와 안톤 루빈스타인 학교(Anton Rubinstein Musical Institute)의 반주자로 있으면서 무성영화의 피아노 연주를 하고 어린학생들에게 피아노를 가르쳤다. 이렇게 3년의 시간이 흐른 후 카발레프스키는 훌륭한 피아니스트로서 인정받기 시작했고 스크리아빈 음악학교에서 학생들을 위한 작품을 작곡하고 강의 할 수 있게 되었다.

이때 어린이들의 기교와 음악성을 동시에 해결 할 수 있는 곡이 없다고 느낀 카발레프스키는 이를 보안하기 위한 작품을 쓰기 시작했고 이들은 다른 작품과 달리 어린이들과 젊은이들을 위한 실질적 경험을 내포하고 있다.[18]

그는 "음악교사들은 살아있는 음악에서 학생들을 떼어 놓으려는 어떤 학습도 강요해서는 안 된다. 교사는 먼저 어린이들에게 접근해 주의 깊게 관찰하고 음악이 즐거워지도록 흥미롭게 접근시키는 것이 중요하다"[19]는 교육관을 역설했다. 이러한 실질적인 필요성에 의하여 작곡된 그의 작품들은 모스크바의 권위 있는 음악교육자들의 주목을 받게 되었다.

1925년 당시 모스크바 음악대학 작곡과 교수로 있던 카토아르(George Catoire, 1861-1926)[20]가 젊은 카발레프스키의 창의적인 노력에 감동하여 그를 자신의 제자로 받기 위해 초청했다. 카토아르는 학식이 풍부한 작곡가이자 음악학자로, 러시아의 음악교육 정립에 큰 역할을 한 훌륭한 교육자였다. 모스크바 음악원에 입학한 카발레프스키는 카토아르에게 작곡을 배우고 골덴바이저(Alexander Goldenweiser, 1875-1961)[21]에게 피아노를 배웠다. 그러나 다음해인 1926년에 카토아르는 세상을 떠났고, 그 후 카발레프스키는 림스키 코르사코프의 제자인 미야코프스키(Nikolai Myaskovsky, 1881-1950)에게 작곡공부를 계속했다. 미야코프스키의 교수법과 작곡기법은 그 후 30년

---

18) James Bakst, *A History of Russian - Soviet Music* (New York: Dodd, Mead & Co. ,1966), p.334.

19) 피아노 음악전집편, 「D. Kabalevsky- 어린이를 사랑하는 음악교육의 위대한 제창자」 (서울: 피아노 음악, 1985), p.75.

20) George Catoire(1861-1926): 프랑스 출신의 러시아 작곡가 겸 음악 평론가, Moscow University에서 수학을 전공 했지만 후에 음악가로 진로를 바꿨다.

21) Alexander Goldenweiser(1875-1961): 러시아 피아니스트들의 아버지로 불리며, 1906년부터 모스크바 음악원에 재직하면서 많은 제자들을 길러냈다. 모스크바 음악원 총장과 학장을 역임하면서 작곡가로도 활동하였다.

동안 카발레프스키의 음악에 많은 영향을 끼쳤다.[22] 그는 곧 장래성 있는 작곡가로 인정받았으며, 이 시기에 처음으로 작품번호를 붙인 작품들이 등장하는데 이 작품들은 <피아노를 위한 전주곡 Op. 1>, <첼로와 피아노를 위한 두 개의 작품 Op. 2>, <피아노를 위한 어린이 작품집 Op. 3>, <목소리와 피아노를 위한 세 편의 시 Op. 4>, <피아노 소타나 제 1번 Op. 6>등이다. 카발레프스키의 초기 작품들은 흥미로운 선율과 리듬으로 곧바로 인기를 얻었다. 같은 해에 그는 현대 작곡가 협회 저널(Sovermennaya Muzika)에 기고문을 실으면서 음악평론가로도 활동하였다. 카발레프스키는 1928년 모스크바 음악원의 졸업 작품으로 <현악 4중주 제 1번 Op. 8>을 작곡했으며, 1929년에 미야코프스키의 작곡 클래스를 졸업했다. 같은 해에 <피아노 협주곡 제 1번 Op. 9>을 완성한 그는 골덴바이저의 피아노 클래스도 졸업하여 피아노와 작곡 두개의 학위를 취득하게 된다. 그가 어린 학생들을 위해 작곡한 <2개의 소나티나 Op. 13> 역시 큰 호응을 얻어 카발레프스키의 이름은 국외에 까지 널리 알려지게 된다.

1930년에 모스크바 음악원을 졸업 할 당시에 카발레프스키는 우수한 졸업생을 기념하는 현판에 이름이 기록되는 영예를 얻게 되며 프로레타리아 음악연합의 노동자 계급에 대한 사상을 담은 '투쟁의 시' (Poem of Struggle)를 발표하여 사회주의 리얼리즘 음악을 대표하는 작곡가로 급부상 하였다.

그는 1932년에 모스크바 음악대학의 작곡과 조교수로 임명되고, 현대 작곡가 협회 저널의 편집장으로 승진하였으며 7년 뒤인 1939년에는 음악대학의 정교수로 임명되었다.

---

22) Rita Mcallister, "Russian Art Music," p.384.

1932년부터 1941년까지의 시기는 스승 미야코프스키의 영향력에서 벗어나 카발레프스키가 작곡가로서의 자신만의 음악스타일이 명확해지면서 가장 많은 작품을 쓴 시기이다. 그의 작곡스타일은 상당히 보수적 이였는데 화성적인 면에서도 모험이나 실험을 즐기지 않고 간간히 반음계가 나타나기는 해도 근본적으로 온음계주의자였다. 즉, 장조의 곡속에서 단조의 차용화음을 사용하고 단조의 곡속에서 장조의 차용화음을 적절하게 사용함으로 항상 신선함을 잃지 않도록 하였다. 그가 특히 즐겨 쓴 장조와 단조가 한곡 안에 뒤섞여 등장하는 이 기법은 과격하지 않은 조성의 해체느낌을 주는 도구로 카발레프스키의 스타일을 규정짓는 특징이 된다. 그 당시 카발레프스키는 무대나 라디오를 위한 많은 부수음악도 작곡했기에 당시 쇼스타코비치나 프로코피에프와 함께 새롭게 떠오르던 음악장르인 영화음악을 작곡했다. 영화의 상황에 맞는 음악을 자신만의 방식으로 새로이 창작한 그의 영화음악은 좋은 평가를 받았다. 1932년 소련 작곡가 동맹(Union of Soviet Composer)이 결성되었을 때 그는 여러 행정직에 있으면서도 소비에트 음악과 작곡가들에 관한 글을 많이 썼다. 1932년부터 1934년 사이에는 세 개의 교향곡을 작곡했는데 그 중 <교향곡 제 3번 Op. 22>에서는 주요 주제들을 점진적으로 변주시키고, 다양한 조성으로 변화시켜 곡을 구성하며 주제를 연결시킬 때 처음 나온 주제를 변주시켜 곡을 이끌어 가는 방식을 사용하고 있다.[23]

카발레프스키는 1935년 <피아노 협주곡 제 2번 Op. 23>으로 큰 성공을 거두었다. 그는 이 곡에서 단조의 곡속에 장조의 버금딸림화음을 즐겨 사용하고

---

23) Stanley D. Krebs, *Soviet Composers & The Development of Soviet Music.* (London: George Allen and Union Ltd, 1970), p.240.

토카타 식으로 된 피날레에 변용하고 있다. 이런 경우 장조와 단조의 버금딸림화음을 나란히 병행시킴으로써 음색변화가 이루어진다.[24] 그리고 그는 장조의 7화음과 단조의 3화음을 즐겨 사용했으며, 온음과 반음을 교대로 사용하여 곡을 구성하기도 하였다. 이 음계는 림스키 코르사코프도 사용하곤 했다.

1936년에 그는 실제적 음악을 추구한 정부정책과 함께 극음악 작곡가로 활동을 시작했다. 프랑스의 작가 로맹 롤랑(Romain Rolland, 1866-1944)의 소설을 기반으로 한 유쾌한 내용의 첫 번째 오페라 <바보 브뢰뇽 Op. 24>[25]을 작곡하여 원작자인 로맹 롤랑의 칭찬과 함께 청중의 대단한 호응을 받으며 1938년 성공적인 초연을 한다. 또한 소규모 오케스트라를 위한 아름다운 선율 모음곡인 <코미디언 Op. 26>이 미국에서 대성공을 거두었다. 이것은 현재에도 많은 오케스트라에서 연주 될 만큼 카발레프스키의 곡들 중 가장 대중적인 인기를 얻은 작품이 되었다.[26]

그 후 1939년 세계 제 2차 대전이 일어나고 카발레프스키는 다음해인 1940년에 공산당에 입당 후에 음악행정상 영향력 있는 자리들을 맡았다. 그는 공산당에 입당한 지 1년 만에 소련정부의 명예훈장을 받음으로 음악가로서의 업적을 인정받는다. 이 시기 카발레프스키는 다른 소비에트 연방 작곡가들과 함께 전쟁과 관련된 음악에 큰 관심을 가졌다. 그는 제 2차 세계 대전 기간 동안 국민들과 군인들의 애국심을 고취하기 위해 전쟁과 영웅적 정신에 대한 활기찬 노래들을 작곡했다. 대표곡으로는 그는 3대 대작인 칸타타 <위대한 우리들

---

24) Gerald Abraham, *Eight Soviet Composers* (London: Oxford University Press, 1943), p.73.
25) 바보 브뢰뇽: 1919년에 발표된 프랑스 소설가 Rolland Romain(1866-1944)의 작품.
26) Hoogen E'Hardt Van Den & Michael Menke, 안정희 옮김, 「고전음악의 ABC」(서울: 음악세계, 2004), p.58.

의 조국 Op. 35>, 젊은 시인 예브게니 돌마토프스키(Yevgeniy Dolmatovsky, 1915-1994)의 시에 의한 합창을 위한 모음곡 <군가의 복수가들 Op. 36>, 영웅의 애국심을 주제로 한 오페라 <화염 속에서 Op. 37>가 있다.

1942년에는 토스카니니(Antro Toscanini, 1867-1951)가 카발레프스키의 <교향곡 제 2번 Op.19>을 NBC 교향악단과 연주하면서 미국에서도 명성을 얻게 되며 많은 음악가들이 그의 작품들에 관심을 기울이게 된다.

그의 작품형식에서 보면 음형, 마디, 악절단위마다 병행조, 근친조 이외의 조로 이루어진 화음으로 빈번하게 교체시켜 사용하여 역동적이며 새로운 화음들을 만들어 내는 것을 알 수 있다. 그 예로 1943년에 작곡되어 스승인 미야코프스키에게 헌정되었던 <24개의 전주곡 Op. 38>에서 그러한 특징들을 찾아볼 수 있다. 이 곡에서 d단조의 최종 전주곡은 전체 작품을 D장조로 끝맺기 위하여 다양한 방법에 의해 전조가 이루어진다. 1945년과 1946년에는 각각 <피아노 소나타 제 2번 Op. 45>, <피아노 소나타 제 3번 Op. 46>을 완성하는데 그 후 <교향곡 제 4번 Op. 54>을 완성한다. 1963년에 소비에트 국민 예술가로 선택되기도 한 그는 1966년부터는 소련 최고회의 간부회원으로 활동하였으며, 소비에트 연방 사회 문화상 음악부분 글린카 기념상을 수상했다. 카발레프스키는 또한 라디오 연합에서 평론가 일을 맡기도 하였다. 이후 오페레타에도 관심을 기울이기 시작한 그는 <봄 노래집 Op. 81>, <누이들 Op. 83>을 작곡했다. 이밖에도 그의 말년의 작품으로는 오라토리오 <30세기로 보내는 편지 Op. 93>가 있다.

카발레프스키는 주제를 운율적으로 발전시켜 내용을 부드럽고 자연스럽게 이끌어 가는 방법을 즐겨 썼으며, 변주곡 형식의 곡을 쓸 때 거의 변주 원리에

따라 주제를 변화시키는 방법을 택하지 않았다. 또한 그는 러시아 작곡가들인 글란카, 발레키에프(Milii Alekseevich Balakirev, 1844-1910), 림스키 코르샤코프의 기법을 따르기 보다는 주제를 음형 단위로 나누어 작은 형식의 멜로디와 주제를 발전시키는 베토벤(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)이나 차이코프스키의 원리를 더 좋아했다.[27] 또한 그는 민족성을 띤 선율을 많이 사용하고 있으며, 그의 음악에서는 전통적인 것과 현대적인 것이 결합되어 조화와 감성이 자연스럽게 표출되고 있다.

그는 자신의 신념에 따라 자신이 평생 거둔 음악적 경험과 결실을 아이들을 위해서 베풀었다. 오페라와 교향곡을 비롯하여 수많은 독주곡과 성악곡 등, 다양한 장르의 음악작품을 작곡한 명성 있는 작곡가인 그는 모스크바 교수직이라는 안정된 직장을 70세에 사임하고 어린이 음악교육을 위해 힘썼다. 카발레프스키는 자연스러움과 즉흥성이 배재된 음악교육에 반대했다. 그는 "어린이를 위한 음악을 작곡하기 위해서 작곡가는 교사인 동시에 교육자여야 한다. 어린이들에게 음악적 취향과 상상력을 길러 주면서 교육적으로 효과적인 음악을 만들기 위해서는 작곡가, 교사, 교육자의 역할이 통합적인 형태로 나타나야 한다. 그렇게 될 때에 비로소 음악은 어린이들이 삶을 사랑하고 사람을 사랑하는, 더 나아가 그들의 고국과 다른 나라 사람들에게도 관심을 갖고 세계를 이해할 수 있는 존재가 되도록 도와줄 것이다."[28]라며 진심으로 음악이 사람, 세계를 향한 문과 디딤돌이 되기를 원했다.

대체로 카발레프스키는 동시대의 다른 작곡가들과 달리 실험적인 기법을 사

---

27) 서우석, 「러시아의 음악가들」 (서울: 은애출판사, 1980), p.85
28) 피아노 음악전집, 「D. Kabalevsky- 어린이를 사랑하는 음악교육의 위대한 제창자」, p.75.

용하지 않고 온음계와 반음계를 섞어서 사용하여 장. 단조의 화음을 혼용하는 기법을 사용함으로 음악에 대한 전통을 지키는 보수적인 태도로 형식을 추구하며 대중적이고 쉽게 접할 수 있는 풍부한 선율을 특징으로 과거 지향적인 성격을 지난 작곡가였다. 음악으로 어린이들의 미래를 연 카발레프스키는 1987년 2월 14일에 국민의 애도 속에서 83세에 인생을 마감했다.

카발레프스키의 피아노 작품을 작품번호 순서로 정리하면 다음 <표1>과 같다.

<표1> 카발레프스키의 피아노 작품들[29)]

피아노를 위한 전주곡 Op. 1(1925)
피아노를 위한 어린이 앨범 Op. 3(1927)
4개의 전주곡 Op. 5(1927-1928)
소나타 제 1번 Op .6(1927)
피아노 협주곡 제1번 Op. 9(1928)
두 개의 소나티나 Op .13(1930)
4개의 작은 소품집 Op. 14(1931)
피아노협주곡 제 2번 Op. 23(1935)
어린이를 위한 30개의 소품집 Op. 27(1937-1938)
24개의 전주곡 Op. 38(1943-1944)
24개의 작은 소품집 Op. 39(1943)
변주곡 Op. 40(1944)
소나타 제 2번 Op. 45(1945)
소나타 제 3번 Op. 46(1946)
4개의 론도 Op. 60(1959)
6개의 전주곡과 푸가 Op. 61(1958-59)
봄놀이와 춤 Op. 81(1965)
미국 민요에 의한 변주곡 Op. 87(1967)
35개의 쉬운 소품 Op. 89(1972-1974)

29) Dina G Daragan, "Kabalevsky, Dmitry Borisovich," *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians,* 2nd edition(London: Macmillan, 2001), *vol.13,* pp.299-300

Ⅳ. 카발레프스키의 <피아노 소나타 제 3번 Op. 46>의 분석연구

<피아노 소나타 제 3번 Op. 46>은 카발레프스키의 피아노 소나타 중 마지막 곡으로 1946년에 작곡되었다. 이 곡은 3개의 악장으로 각 악장은 소나타 알레그로 형식, 2부 가곡 형식, 론도 형식으로 이루어져 있다.

1. 제 1악장

제 1악장은 일반적 소나타 형식에 따라 제시부-발전부-재현부로 구성되어 있으며 F장조가 중심 조성이다.

<표 2> 카발레프스키의 <피아노 소나타 제 3번 Op. 46> 제 1악장 구성

구 분		마디	조성
제시부	제 1주제	1 - 12	F장조
	제 1주제 반복확대	13 - 30	C장조
	경과구	31 - 48	d단조
	제 2주제	49 - 66	C장조
	제 2주제 반복확대	67 - 80	C장조
	경과구	80 - 102	C장조
	종결주제	103 - 122	a단조
발전부	제 2주제 발전	123 - 163	a단조

	경과구 발전	164 - 203	f단조 →a단조 →반음계와 반감7화음 아르페지오
	제 1주제 발전	204 - 251	f단조
재현부	제 1주제 재현	252 - 274	F장조
	경과구 재현	275 - 295	A^b장조
	종결주제 재현	297 - 321	f단조
	제 2주제 재현	322 - 340	F장조
	코다	341 - 360	F장조

<표 2>를 보면 제시부에서의 제 1주제(F장조)와 제 2주제(C장조)가 5도 관계이다. 제시부의 제 1주제가 F장조이고 발전부의 제 1주제 발전이 f단조로 같은 으뜸조로 나타난다. 그리고 제시부의 제 2주제는 C장조이고 발전부의 제 2주제 발전이 c단조로 관계조이다. 재현부 역시 제시부의 제 1, 2주제가 반복됨은 고전소나타 형식을 보여준다. 그러나 고전소나타의 재현부에서는 제시부의 제 1주제 조성을 유지하는 것과는 달리 제시부의 제 1주제가 확대되어서 C장조로 한 번 더 제시된다는 점과 재현부에서 제시부의 제 1주제 조성이 A^b장조인 다른 조성으로 나타난다.

1) 제시부 (마디 1-122)

제시부는 제 1주제(마디 1-48), 제 2주제(마디 49-102), 종결주제(마디 103-122)로 구성되어 있다. 제시부에서는 다음 <표 3>에서와 같이 잦은 변박을 볼 수 있다. 2/4박자의 곡이지만 제 1주제가 시작하는 마디 1에서 3/4박자로 시작을 하고 마디 2에서 바로 2/4박자로 변박이 시작되고 마디 12에서 3/4

박자로 변박이 다시 나와 제 2주제가 나올 때까지 계속된다. 제 1악장 전체에서 3/4박자가 등장하는 부분은 제 1주제부와 연결구에서만 나오는데 이는 이 두 부분이 제 1주제와 가장 연관이 있기 때문이라 여겨진다. 경과구전까지는 2/4박 중심이지만 제 1주제 부분과 제 1주제의 확대부분의 시작과 끝에서 한 마디씩 3/4박을 사용하는 특징이 있다. 그 후 경과구 부터는 규칙으로 박자가 바뀐다.

<표 3> 제 1악장 제시부의 박자 변화

구 분	마 디 수	박 자 (마디 수)
제 1 주제	마디 1-12	3/4 (1) →2/4 (10) →3/4 (1)
제 1 주제의 반복확대	마디 13-30	3/4 (1) →2/4 (16) →3/4 (1)
경과구	마디 31-48	3/4 (1) →2/4 (16) →3/4 (1) →2/4 (2) → 3/4 (1) →2/4 (6) →3/4 (1) →2/4 (3)

(1) 제 1주제 (마디 1-12)

제 1주제는 2개의 악구로 구성되어 F장조로 시작되며 모두 12마디로 구성된다. 12마디는 6마디의 선행구와 6마디의 후속구로 이루어져 있고, 6마디의 선행구가 2+4마디, 후속구가 4+2마디로 구성되어있다. 마디 7과 마디 13에서는 한 부분이 끝나면서 동시에 시작하는 교차가 일어남으로 선행구가 마디 6까지가 아닌 마디 7의 첫 음까지이며, 마디 7은 동시에 후속구의 시작이 된다.

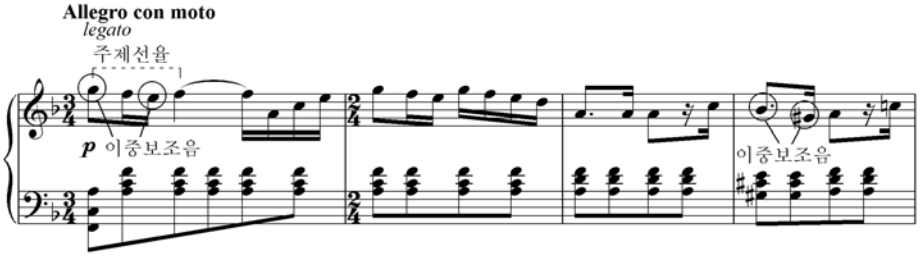
상성부 시작음형은 G-F-E-F로 되어있다. 여기에서 중심음은 으뜸음 F이며

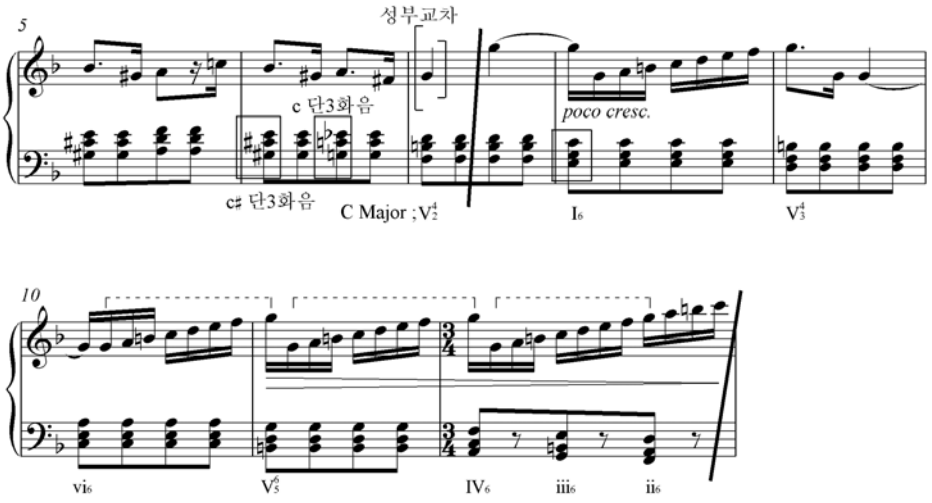
G와 E는 이중보조음으로 사용되었다. 여기에서 사용된 리듬 ♪♬♩는 곡 전반에 쓰이며 3마디 리듬인 ♪♫♪또한 곡 전체에 자주 나오는 리듬형이다.

하성부는 화성적인 구성으로 이루어졌는데 F 장화음이 F, C, A의 형태로 시작하여 제 1전위 형인 A, C, F의 화음형으로 지속된다. 베이스음은 첫마디 A를 시작으로 한 옥타브 아래의 F음까지 하행 진행한다. 마디 4에서는 이곡의 주요 화성 진행방법인 반음계적 용법의 비화성음이 나온다. 이 화음은 변화음을 가진 d단조의 vii°$_7$화음으로 볼 수도 있지만 하성부의 음들은 d 단3화음에 대한 아래 보조음으로 보는 것이 적당하다.

하성부에서는 온음계적 순차하행진행이 마디 12까지 연결이 되고 있는데 C장조의 조성에서 상성부는 G음을 중심으로 한 옥타브의 상행선율이 강조된다. 실제로 마디 6에서는 보조음 역할을 하였던 C# 단3화음이 C 단3화음을 거쳐 C장조의 V$_7$ 화음으로 진행하면서 C장조로의 전조가 이루어진다.

<악보 1> 제 1악장 마디 1-12





(2) 제 1주제 반복확대 (마디 13-30)

마디 13부터는 제 1주제 반복, 확대부분으로, 제 1주제와 같이 두 개의 악구로 구성되었으며 제 1주제의 상성부의 시작음이 완전5도 위인 G-D로 이조되며 제시된다. 조성 역시 F장조의 1도의 제시가 아니라 5도위인 C장조로 전조된다. 선행구가 마디 13-19이며 후속구가 마디 20-30이다. 마디 13-15는 마디 1의 시작 리듬 음형 ♪♬♩과 마디 3의 리듬음형 ♪♫♪이 같이 나온다.

마디 15 상성부의 E음과 마디 16의 D#음은 반음 관계이지만 단9도의 도약으로 나타나고 있다.

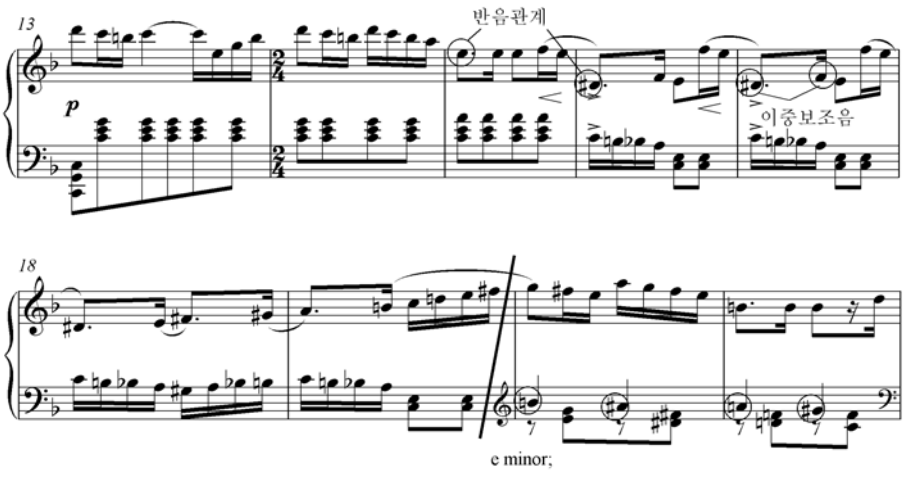
마디 16-21의 하성부에서는 반음계가 사용된다. 마디 16과 마디 17은 앞의 마디 4와 마디 5와 같은 진행방법을 사용하였으나, 3도 하행 대신 3도 상행으로 진행한다. 여기서 하성부의 반음계 하행 음형인 C-B-B^{b}-A진행은 뒤에 나

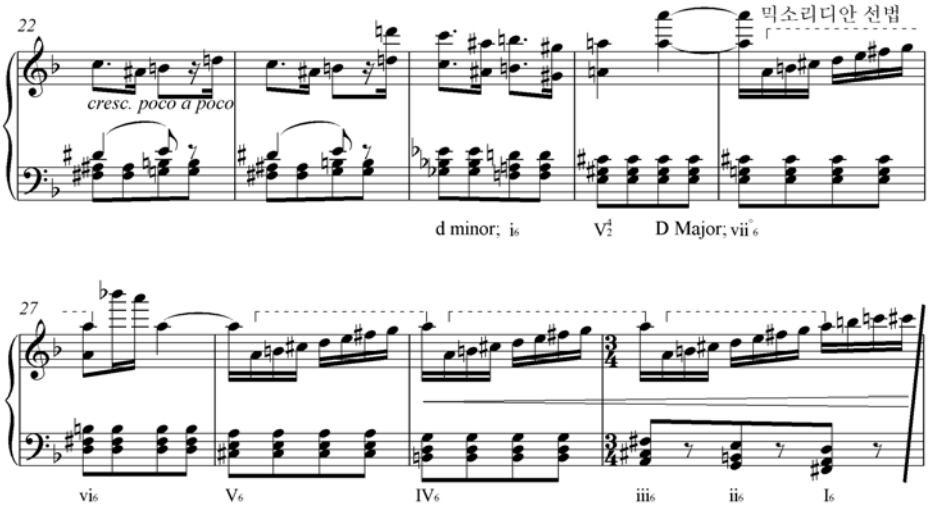
오게 되는 반음계적 순차상행과 균형을 이루며, 상성부의 D#과 F는 제 1주제의 주제선율과 같은 이중보조음으로 쓰였다.

마디 20에서는 e단조로의 전조가 시작되며 하성부안에 내성의 4분음표와 외성의 8분음표가 각각 반음계적 순차 하행진행을 한다.

마디 24부터는 하성부의 화음들이 온음계와 반음계가 섞인 순차진행을 보이며 화성이 모호해진다. 또한 마디 25의 상성부가 마디 7과 유사한 진행을 보이며 A에서 시작되는 믹소리디안 음계가 네 번에 걸쳐 나오며 다음의 f단조로의 전조로 이어진다.

<악보 2> 제 1악장 마디 13-30





(3) 경과구 (마디 31-48)

경과구 전체는 마디 31-37(7마디)과 마디 38-48(11마디)로 불규칙적인 홀수 마디의 2개의 악구로 구성된다. 그 이유는 마디 31-34와 마디 35-37이 비슷한 음형과 리듬으로 짝을 이루는데 마디 31-34에 비해 마디 35-37이 한 마디가 모자란 채로 다음 악구가 진행되기 위하여 마디 37-38 사이에 한 마디가 생략되었다고 생각하기 때문이다. 그리고 마디 38-48도 11마디로 홀수 마디의 악구를 이룬다. 이것은 마디 38-40의 3마디와 마디 41-48의 8마디로 나누어지면서 불규칙적인 악구의 마디수를 확인할 수 있다.

마디 31-32에서 d단조 화음이 펼친 화음과 전위형태로 나타나 조성이 뚜렷이 보이는 것과 달리 마디 33-34는 조성이 모호해진다. 화음을 제외하고 멜로디만 본다면 마디 31-34 전체가 d단조에 속하는데, 이런 식으로 멜로디와 조

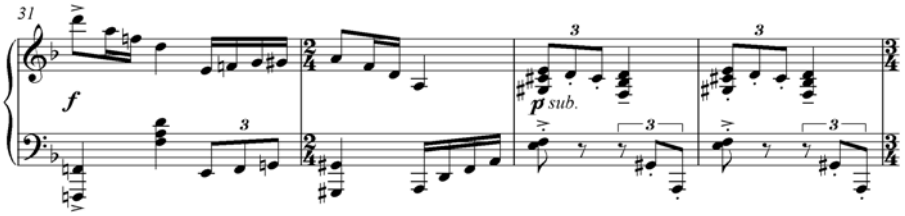
성은 비교적 정확하나 그 멜로디에 딸린 화음들의 조성이 모호하게 되는 것은 이 곡의 특징이다. 마디 32에서는 제 1주제의 변형으로 상성부의 하행음형이 하성부에서 반진행으로 나오며 마디 33-34에서의 셋잇단음표는 제시부와 재현부의 연결구에만 나오는 음형이다.

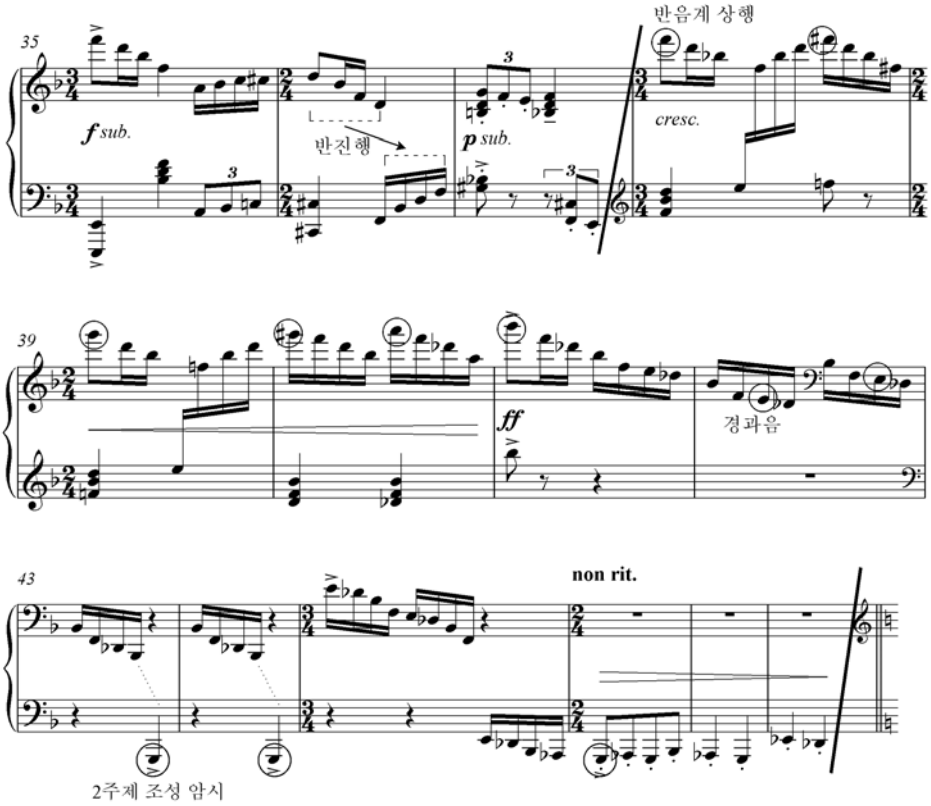
마디 35-37은 마디 31-33과 같은 구조를 갖고 있으며, 또한 박자는 제 1주제와 같은 3/4박자, 2/4박자, 3/4박자로 이루어져 있다. 마디 38-41의 하성부의 수직적 화음이 상성부에서 펼침 화음으로 제시되며, 상성부 리듬의 첫 음들을 연결하면 F-B^{b}까지 반음계 상행하는데 이는 이 곡에서 자주 사용되는 기법이다.

마디 40-42는 그 음들을 이용한 분산화음의 선율진행과 B^{b}음을 중심으로 하는 분산화음 B^{b}, F, D^{b}은 코드에 포함되지 않는 경과음 E의 첨가로 음색변화와 음정적인 변화까지 나타낸다.

마디 43-48은 하성부의 베이스 G음을 악센트로 강조하므로 C장조의 조성인 제 2주제의 딸림음으로 제 2주제 조성을 암시한다.

<악보 3> 제 1악장 마디 31-48





제 1주제부와 제 2주제부의 연결은 반음계적 진행과 연속된 변화화음을 제외하면 스케일과 분산화음을 사용한 비교적 단조로운 연결 방법을 쓰고 있다.

(4) 제 2주제 (마디 49-66)

제 2주제부는 마디 49-66(마디67의 첫 음)까지이며, 마디 43-48에서 암시된 것처럼 제 1주제 조성인 F장조의 5도 위인 C장조로 조성이 나온다. 제 2주제

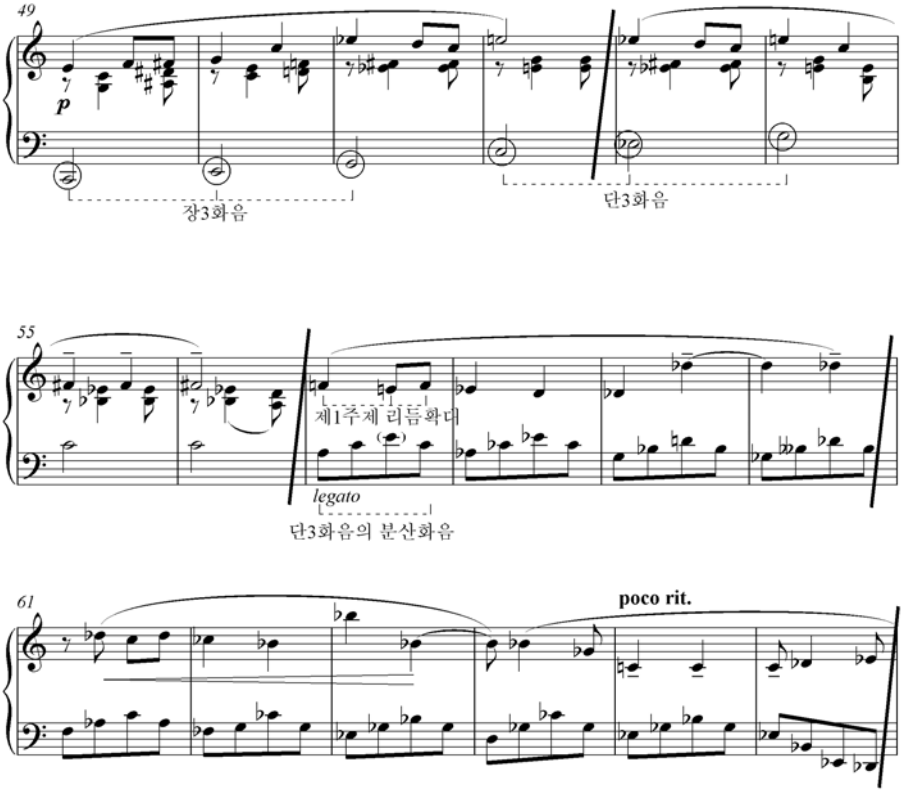
에서는 마디수가 4마디, 4마디, 4마디, 6마디인 네 개의 악구가 다시 8마디, 10마디의 두 개의 악구로 묶이므로 8마디 단위의 규칙적인 악구 진행의 변형된 형태로 볼 수 있다.

마디 49-54에서는 하성부에서 제시되는 2분음표가 단선율로 나타나는데 이는 C장조의 장3화음 C, E, G와 단3화음인 c단조의 C, E^{b}, G음이 분산되어 이루어져 제 2주제부의 화성적 특징을 잘 나타내준다. 하성부에서 장3화음과, 단3화음이 나오는 것과 같이 상성부에서는 E와 E^{b}음이 번갈아 나오며 섞인 구조를 나타낸다.

또한 중성부의 화음이 마디 49와 마디 54(두 번째 화음)-56까지는 완전4도 화음으로 이루어져 있고, 마디 50(두 번째 화음)-54는 단3도로 구성되어 반음계적 진행을 한다. 그 중 마디 50의 첫 번째 화음만이 장3도로 되어 있는데 이는 C장조의 으뜸화음을 강조하기 위함이다. 마디 53-56마디는 마디 49-52의 확대로 구성되어 있는데, 이는 마디 51-52의 상성부의 음형 E^{b}-D-C-E를 반복제시하며 시작하여 역행의 성격의 선율이 진행된다.

제 2주제의 리듬 음형은 제 1주제와 연관이 된다. 시작리듬인 ♩♫는 ♪♬를 두 배로 늘린 것이며 이 리듬 음형은 후악절에서도 사용되고 있다. 후악절 마디 57-66은 하성부에서는 단3화음의 분산화음으로 진행되며, 각 음형의 첫 음들이 반음계적인 순차, 하행 진행을 보이고 있다. 마디 61-62는 마디 57-58을 단6도 위로 변형된 리듬으로 제시된다. 마디 67에서는 앞에서와 마찬가지로 악구 교차가 일어난다.

<악보 4> 제 1악장 마디 49-66



<표4>는 소나타 형식에서 중요한 제 1주제와 제 2주제를 비교한 표이다.

<표 4> 제 1주제와 제 2주제의 비교

	제 1주제	제 2주제
조 성	F Major	C Major
리 듬	♪♬♩	♩♫♩
구 조	화성적	대위법적
박 자	변박, 2/4, 3/4 박자	일관성 2/4
주선율	상성부에만 나옴	상, 하성부 모두에 나옴
움직임	우아하고 가벼운 움직임	조심스런 움직임

(5) 제 2주제의 반복확대 (마디 67-80)

마디 67-80은 한 개의 악구로 이루어져 C장조의 으뜸화음으로 시작되며, 제 2주제 선율을 모방 기법으로 사용하여 나타내었다. 상성부의 주선율과 같이 하성부에서도 화성의 기능만 하던 앞에서와 달리 대위법적으로 주선율을 연주한다.

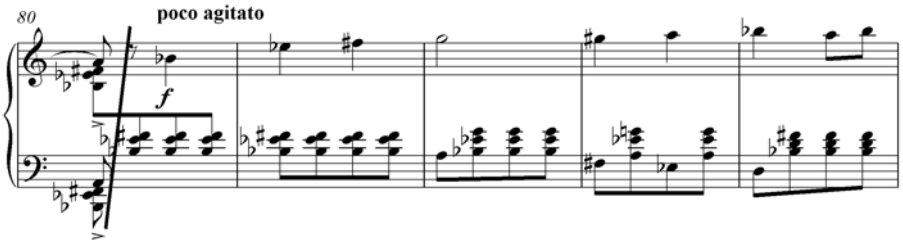
마디 73부터는 제 2주제부에서 장3화음과 단3화음이 번갈아 나오는 것과 같이 장3화음과 단3화음이 번갈아 나온다. 마디 71-75는 마디 67-70의 확대된 형태이며, 마디 71-79는 상성부와 하성부가 동시에 같은 음과 같은 멜로디를 다른 옥타브에서 연주하는 유니즌 형태로 나타난다. 유니즌 형태는 카발레프스키가 이 곡 안에서 자주 사용하는 기법이다.

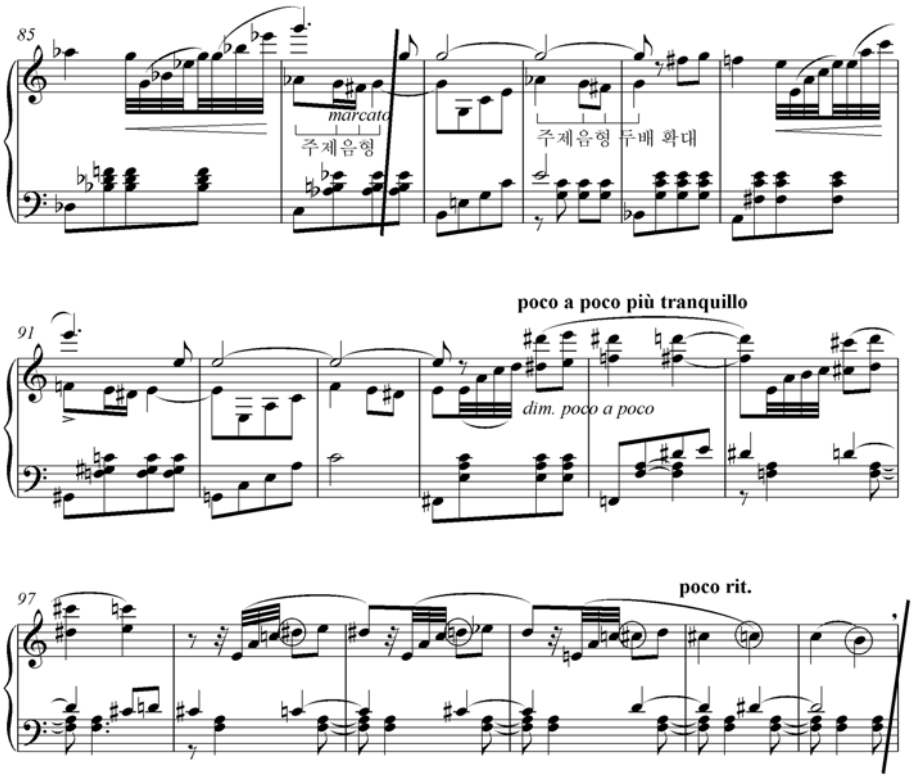
(6) 경과구 (마디 80-102)

경과구 역시 제 2주제의 반복확대 부분과 같이 장3화음과 단3화음이 번갈아 나오는 구조로 되어있다.

제 2주제의 마디 57-58의 음형이 마디 84-85의 상성부에서 완전4도위로 제시된다. 마디 86과 마디 88의 상성부 내성에서 A^{b}-G-F#-G로 제 1주제와 제 2주제의 시작 음형이 한 번은 ♪♬♩와 두 배로 확장된 ♩♫♩로 나타난다. 마디 83-95의 첫 박까지 하성부는 반음계 순차 진행되어 나온다. 마디 94-96은 E-A-C의 32분음표로 꾸며진 3개의 음으로 제시된다. 이들은 다섯 번에 걸쳐 제시되나 때마다 E-A-C 음에 D나 B음을 첨가하여 음색의 변화가 나타난다. 하성부에서는 마디 96-102에서 F, A화음이 지속적으로 나온다. 마디 99-102는 32분음표 음형은 반복되지만 뒤에 나오는 8분음표는 하행진행을 하며 종결주제로 이어진다. 마디 101-102의 상성부는 종결주제의 주제를 미리 예비하며 종결구의 베이스음인 E로 연결되며 나타난다.

<악보 5> 제 1악장 마디 80-102



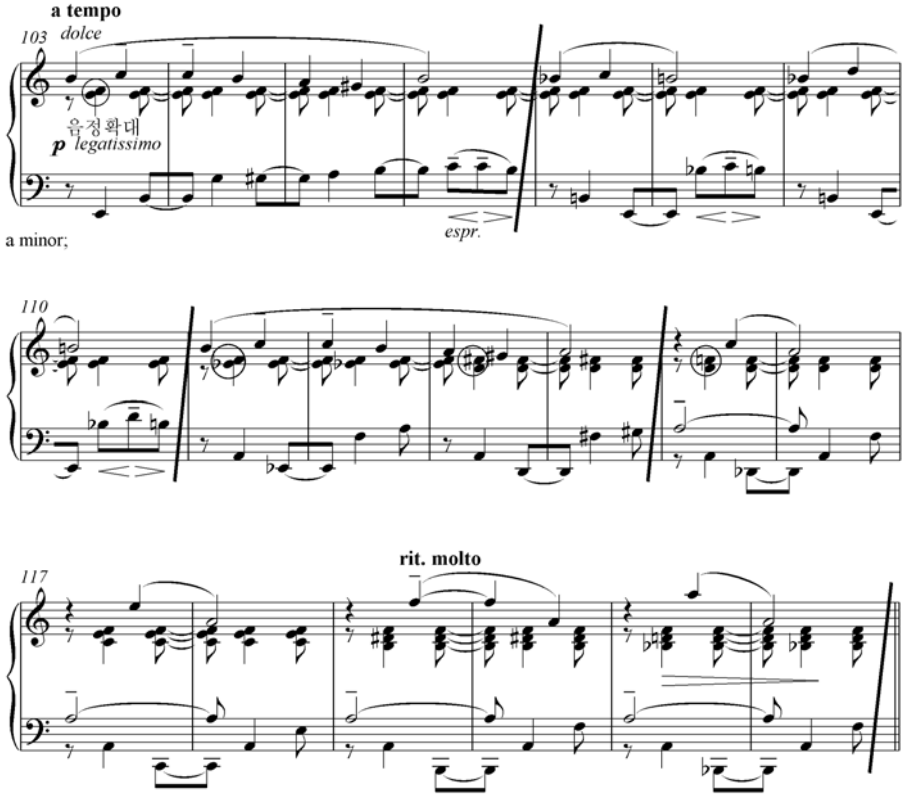


(7) 종결주제 (마디 103-122)

종결주제는 C장조 조성 대신 관계단조인 a단조로 제시되는데 음정의 확대진행이 눈에 띈다. 마디 103-110은 상성부의 내성이 단2도 E, F화음에서 마디 111-112에는 장2도인 E^{b}, F로, 마디 113-114에서는 장3도인 D, F#으로 되며, 마디 115-116에서는 D, F 인 단3도로 변화되며 이는 완전4도-감5도-완전5도로 확대된다. 마디 111-114에서는 마디 103-106의 선율이 다시 등장하지만 마

지막음이 B-A로 변화되며 이 음은 마디 122까지 반복적으로 제시되어 a단조의 조성을 확립시킨다. 또한, 마디 107에서 하성부의 E가 마디 111-121의 B^{b}까지 8분음표의 첫 음을 연결하면 반음계하행 진행이 나타난다.

<악보6> 제 1악장 마디 103-122



2) 발전부 (마디 123-251)

총 세부분으로 나누어지는 발전부는 마디 123-251이다. 그 중 첫 번째 부분은 제 2주제를 발전시킨 마디 123-163이고, 두 번째 부분은 경과구를 발전시킨 마디 164-203이며, 마디 204-251은 제 1주제를 발전시킨 세 번째 부분이다.

(1) 제 2주제 발전 (마디 123-163)

제 2주제 발전부분은 제 2주제가 전조된 형태로 나오며, 선율 흐름에 따라 총 5개의 악구로 나누어진다. 그 중 첫 번째 악구는 마디 123-128, 두 번째 악구는 마디 129-135, 세 번째 악구는 마디 136-147, 네 번째 악구는 마디 148-153, 다섯 번째 악구는 마디 154-163으로 구분된다. 5개의 악구는 전조될 때 전 악구의 첫 마디를 반복하여 강조시키는 특징이 있다.

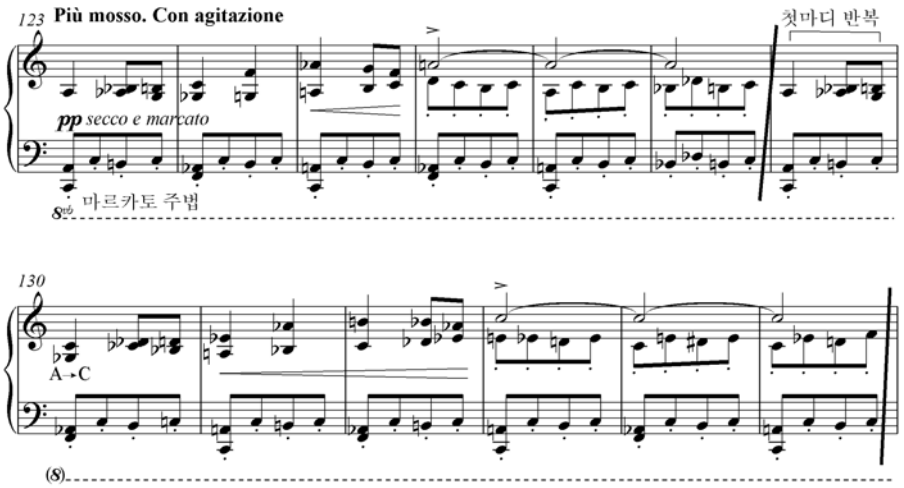
첫 번째 악구에서의 하성부는 ♫♫ 음형의 오스티나토[30]와 마르카토[31]주법으로 표현된다. 첫 번째 악구에서의 하성부는 3도와 함께 반음계진행을 하며, 상성부의 A음이 지속되는 마디 126-128 에서는 오스티나토 음형을 이용하여 상, 하성부의 유니즌을 이룬다. 카발레프스키는 음과 음형의 강조를 이루기 위해 유니즌을 많이 이용한다.

두 번째 악구는 마디 129가 첫 번째 악구의 첫 마디인 마디 123과 같은 형태

30) 오스티나토 (ostinato): 어떤 일정한 음형을 같은 성부에서 같은 음높이로 계속 되풀이하는 수법, 또는 음형.
31) 마르카토 (marcato): 음 하나하나를 강조하여 똑똑하게 나타내라는 나타냄 표.

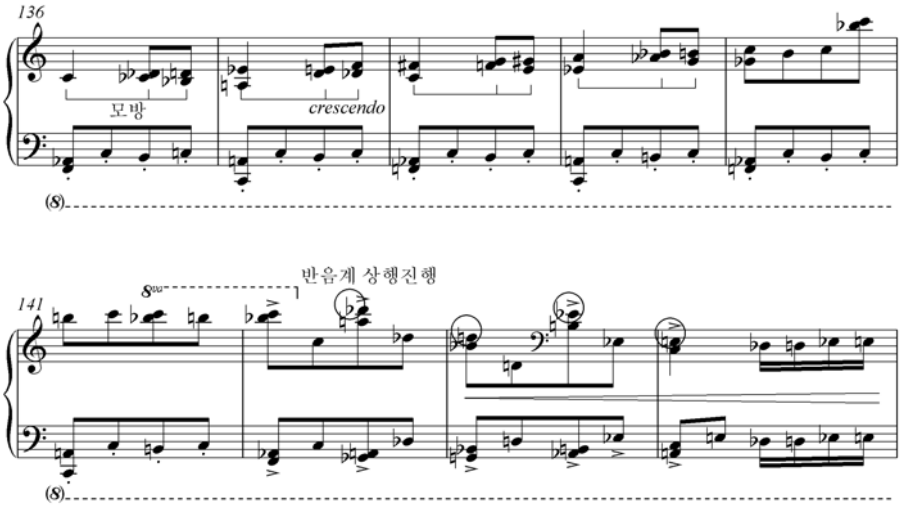
로 반복된 후 첫 번째 악구의 A에서 단3도 위인 C음으로 제시된다.

<악보7> 제 1악장 마디 123-135



세 번째 악구는 제 2주제의 첫 음형인 ♩♫이 상성부에서 반음계 진행을 하며 세 번에 걸쳐 마디 139까지 모방되어 나타난다. 마디 142-144(첫 박)까지 상성부에서 음이 C-E까지 반음계 상행 진행하며, 하성부에서는 화음이 반음계 상행 진행한다.

<악보 8> 제 1악장 마디 136-144



네 번째 악구는 첫 번째 악구의 A가 장3도 아래인 F음으로 전조되었다.

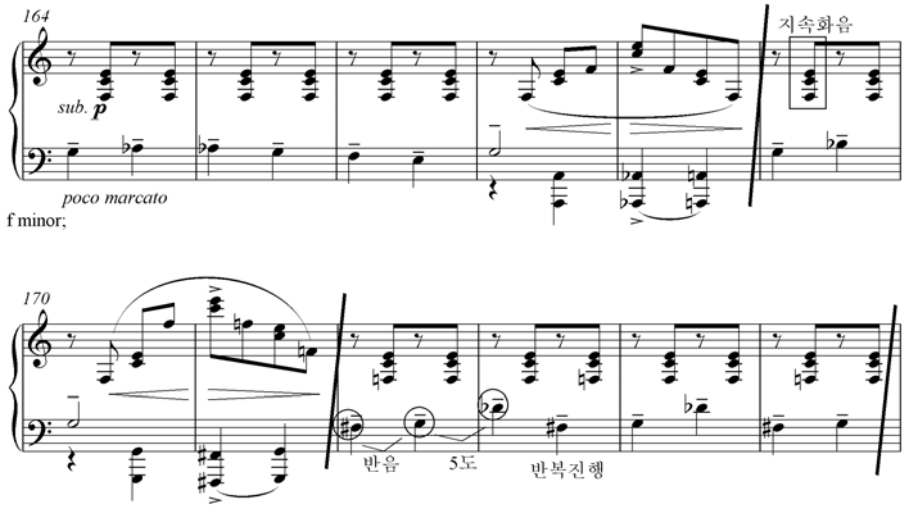
다섯 번째 악구는 마디 149를 반복 제시하여 강조 후 단3도 위로 전조하여 나타낸 마디 154-158과 이를 A^{b}-B로 단3도 전조한 두 부분으로 나누어진다.

(2) 경과구 부분 (마디 164-203)

경과구 발전 부분인 마디 164-175까지는 f단조의 조성으로 시작하며 마디 176부터는 a단조로 전개된다. 마디 164-167(첫 박)까지의 하성부는 종결주제의 상성부 선율이 B에서 10도아래 전조된 G음으로 나타난다. 상성부에서는 마디 167-168, 마디 170-171의 분산화음으로 제시되는 부분을 제외하고는 F,

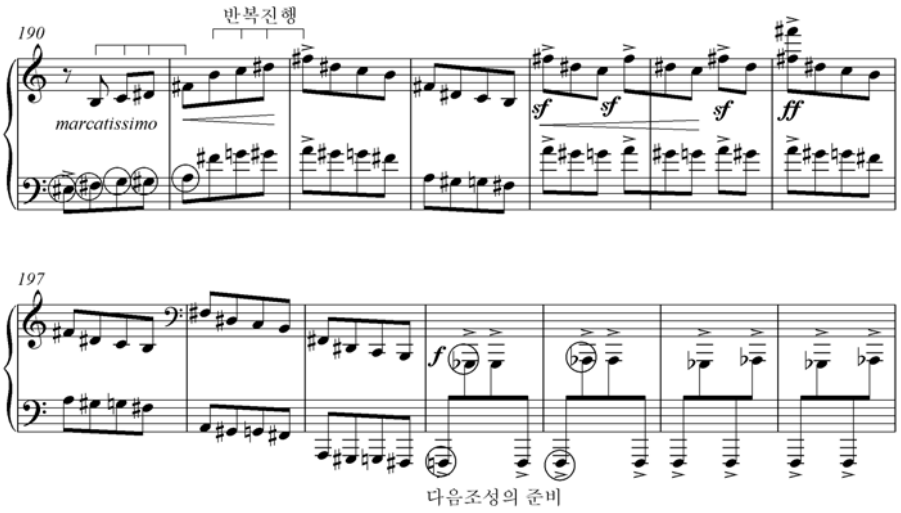
C, E화음이 지속화음으로 나온다. 마디 172-174의 하성부는 반음계와 5도구성인 F#, G, D^{b}으로 반복 진행되며, 마디 175는 불완전 반복 진행한다.

<악보 8> 제 1악장 마디 164-175



마디 176-189에서는 마디 164-174가 G-B로 장3도 전조되어 제시된다. 마디 190-191 상성부가 B-C-D#-F#으로 구성되고 하성부는 E#-A까지 반음계 상행진행으로 이루어진다. 그 후 마디 192부터는 상, 하성부가 모두 반복으로 진행하다가 마디 200-203의 상, 하성부에 F-G^{b}음과 F-A^{b}음을 강조되어 나타나며 다음 조성을 준비한다.

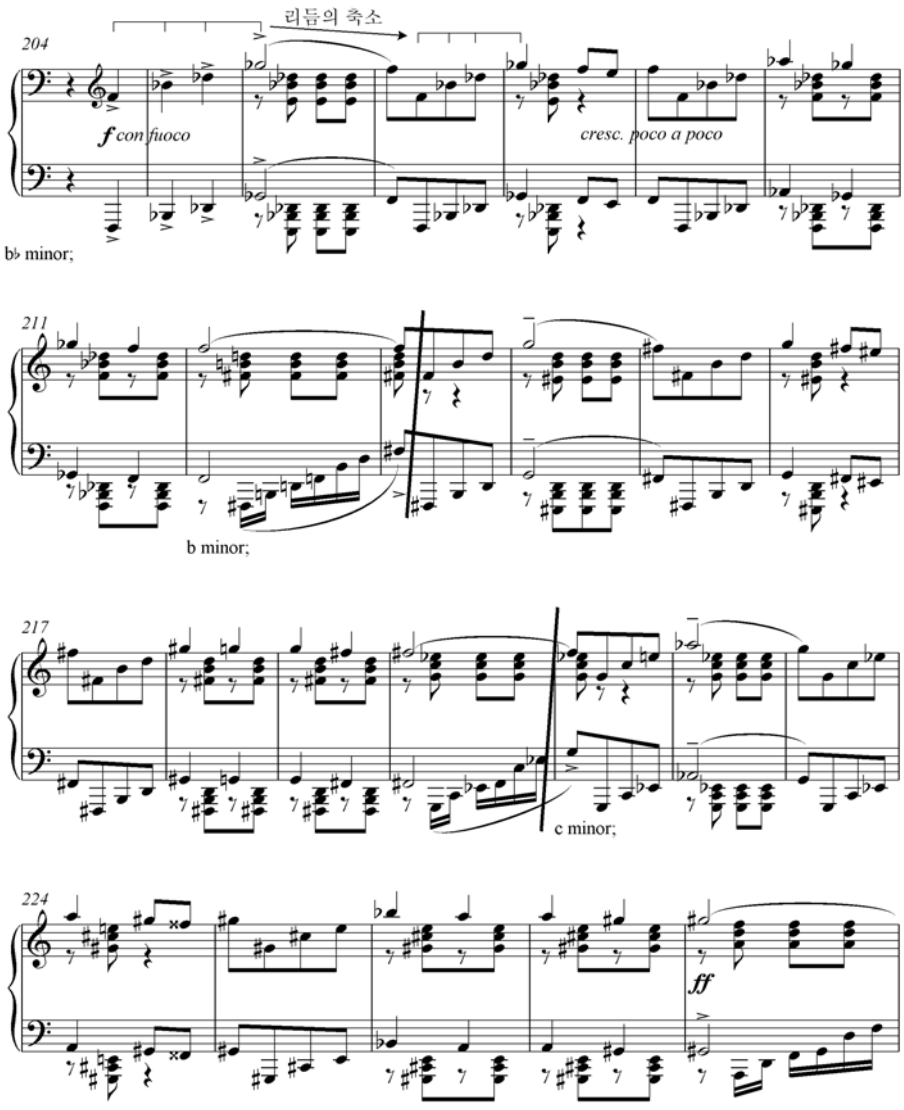
<악보 9> 제 1악장 마디 190-203

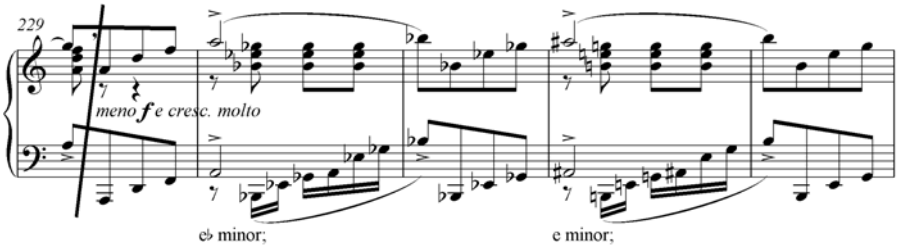


(3) 제 1주제 발전 (마디 204-251)

마디 204는 $b^{\flat}$단조로 시작하여 마디 204-211의 상성부 F-$B^{\flat}$-$D^{\flat}$-$G^{\flat}$은 마디 207에서 리듬 축소된다. 마디 212부터는 b단조로 마디 204에서 반음 올라간 형태로 구성된다. 그 후 마디 220부터는 c단조, 마디 228은 d단조, 마디 230에서는 $e^{\flat}$단조, 마디 232부터는 e단조로 반음계적 순차 진행으로 조를 옮기며 길이는 점차 짧아진다. 마디 221-228까지는 상성부와 하성부가 유니즌으로 강조되어 나타난 후 상성부의 화성이 하성부에서 분산화음으로 제시되며 다음 음들을 예상시켜준다.

<악보 10> 제 1악장 마디 204-233





마디 234-240에서는 종지적인 역할로 마디 232-233에 나오던 수평적 음들인 B-E-G-D가 수직적 화성으로 반복 강조된다. 그 후 마디 243까지는 상성부와 하성부가 유니즌으로 나타나며, 마디 244부터 하성부가 증4도, 장2도와 함께 반음계 상행진행을 하며 재현부로 가기 위한 연결구와 같은 역할을 한다.

3)재현부 (마디 252-360)

재현부는 앞의 2/4박에서 3/4박으로 변화되어 제시부의 제 1주제가 재현되어 F장조로 시작된다. 마디 252-274부분인 제 1주제의 재현과 마디 275-295의 경과구, 마디 295-321의 종결주제의 재현, 마디 322-340의 제 2주제의 재현, 그리고 마디 341-360인 코다 부분으로 나누어진다.

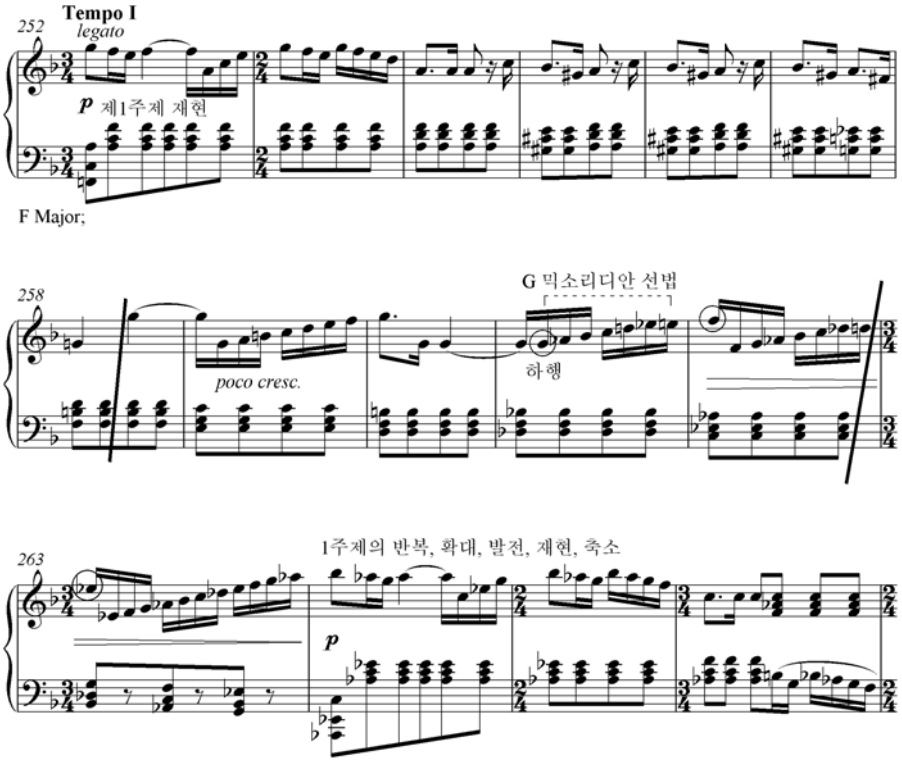
(1) 제 1주제 재현 (마디 252-274)

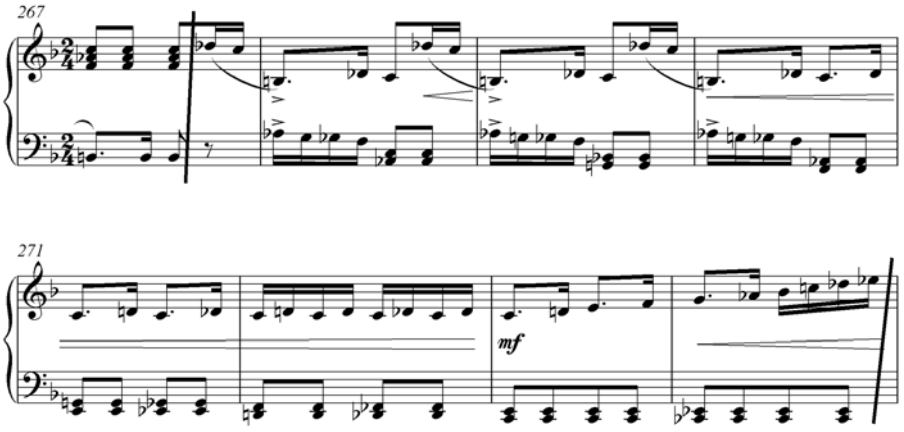
제시부의 제 1주제가 그대로 재현되어 시작되는 이 부분은 연결구에서 제시되어야할 전조가 마디 261부터 나타난다. 제시부의 G로 시작하는 믹소리디안

선법이 2도 하행한 E^{b}으로 연결시키는 진행을 보여준다.

그 후 마디 264-274는 제 1주제의 반복 확대부분을 발전시켜 재현한 부분이다. 제시부에서는 마디 13-30으로 총 18마디로 구성되었지만, 재현부에서는 7마디가 축소된 11마디로 구성되어 있다.

<악보 11> 제 1악장 마디 252-274

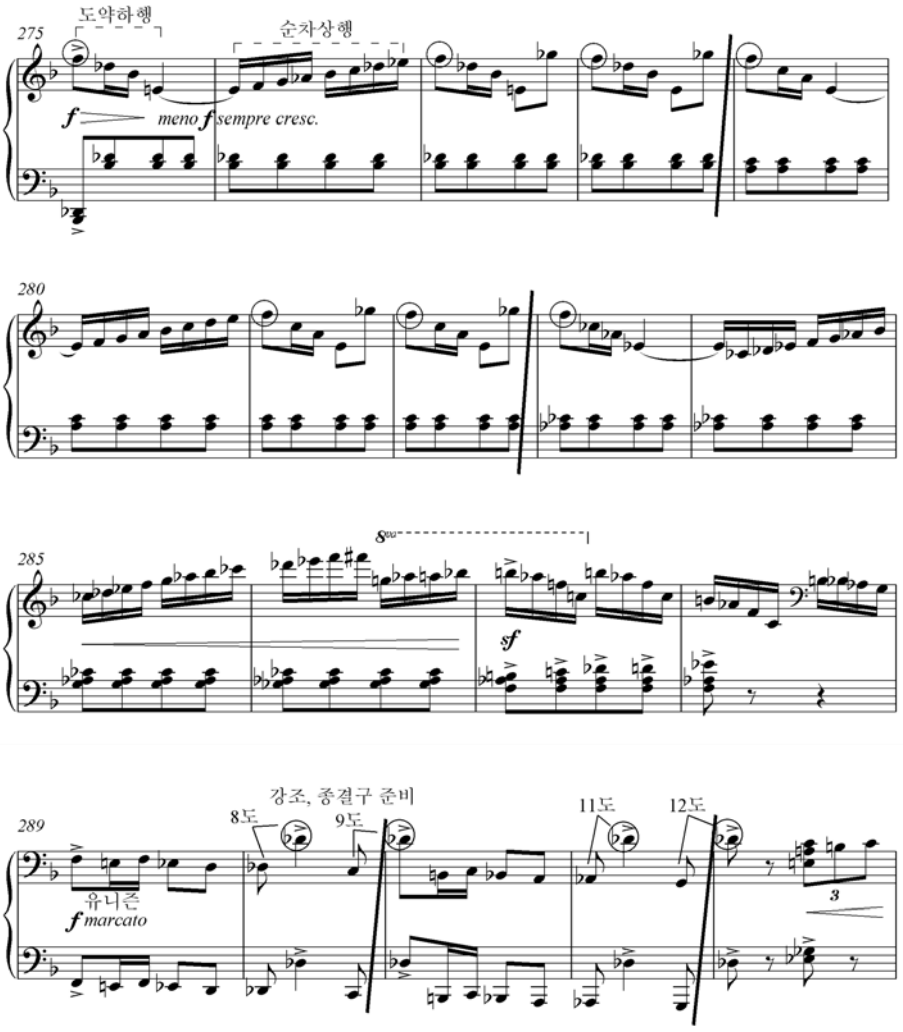


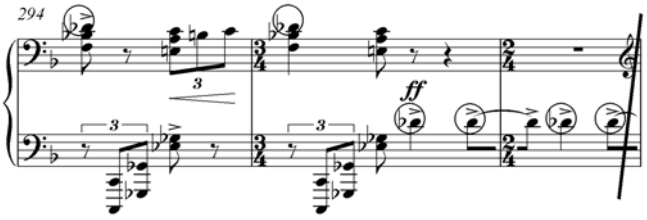


(2) 경과구 재현 (마디 275-296)

마디 275-296은 제시부의 경과구 부분을 발전시켜 재현되었다. 마디 275-278은 상성부의 선율이 도약 하행과, 순차 상행으로 대비되며 F음이 강조된다. 마디 289-293(첫 박)까지는 제시부의 경과구보다 확대된 부분으로 상, 하성부가 유니즌으로 강조된다. 이 부분은 반음계적 요소와 도약적인 요소가 서로 대비되어 나타난다. 그 중 도약은 옥타브 도약이 8도, 9도, 11도, 12도로 확대되며 $D^{\flat}$음을 강조한다. 그 후 마디 295부터는 하성부에만 $D^{\flat}$음이 강조되며 종결구를 준비한다.

<악보 12> 제 1악장마디 275-296



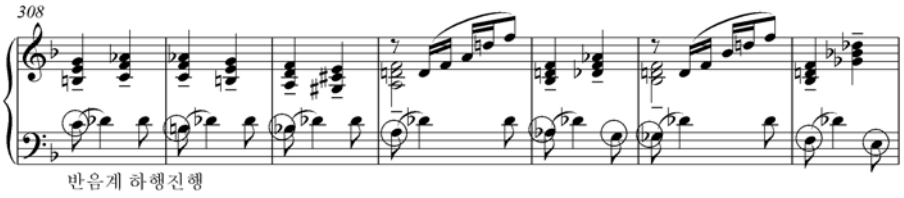


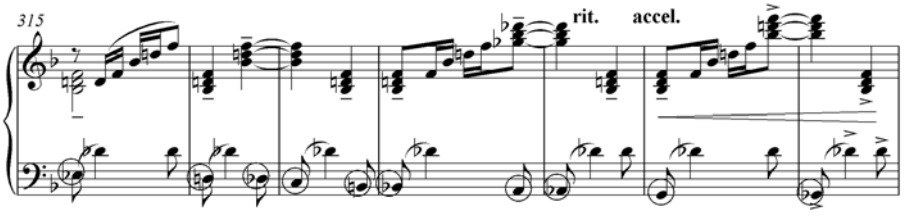
(3) 종결주제 재현 (마디 297-321)

마디 297-321은 제시부의 종결주제 재현이다. 일반 고전소나타에서는 제 2주제 재현이 먼저 나오는데, 종결주제 재현이 먼저 제시되는 것은 일반 고전소나타와 다른 점이다. 마디 297-307의 하성부에는 당김음에 의한 오스티나토로 D^{b}음이 지속적으로 제시된다.

마디 308-321의 하성부 ♪♩♪ 음형들이 D^{b}을 제외하고 C-G^{b}음으로 반음계 하행 진행한다.

<악보 13> 제 1악장 마디 308-321

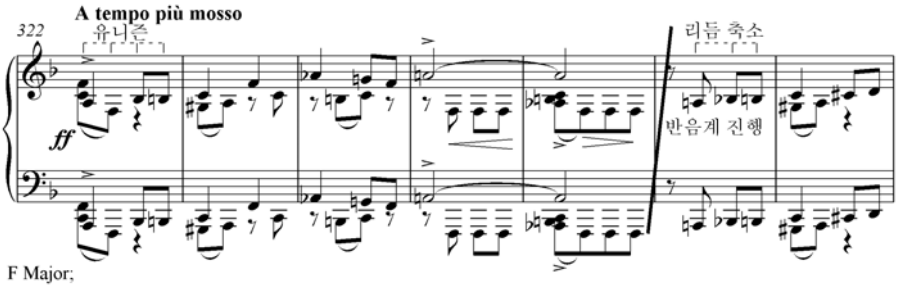


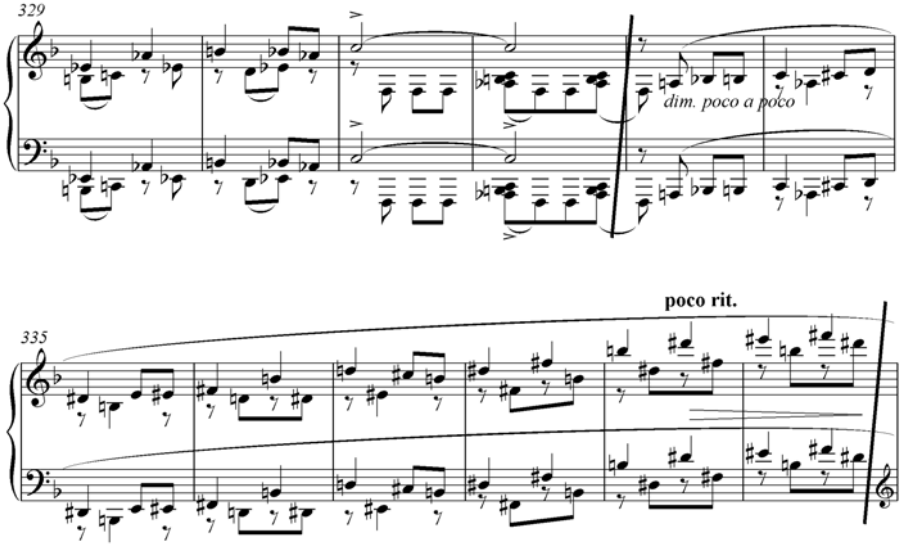


(4) 제 2주제 (마디 322-340)

마디 322-340에서는 제시부의 제 2주제의 앞부분 선율이 상성부와 하성부의 유니즌으로 나타난다. F장조로 시작되며 마디 327부터는 제 2주제 시작 음형이 반음계 상행진행으로 나타나며 마디 333부터도 다시 같은 진행으로 이어진다. 유니즌으로 상성부와 하성부가 계속 강조되며 마디 327은 마디 322의 리듬이 축소되어 나타난다.

<악보 14> 제 1악장 마디 322-340

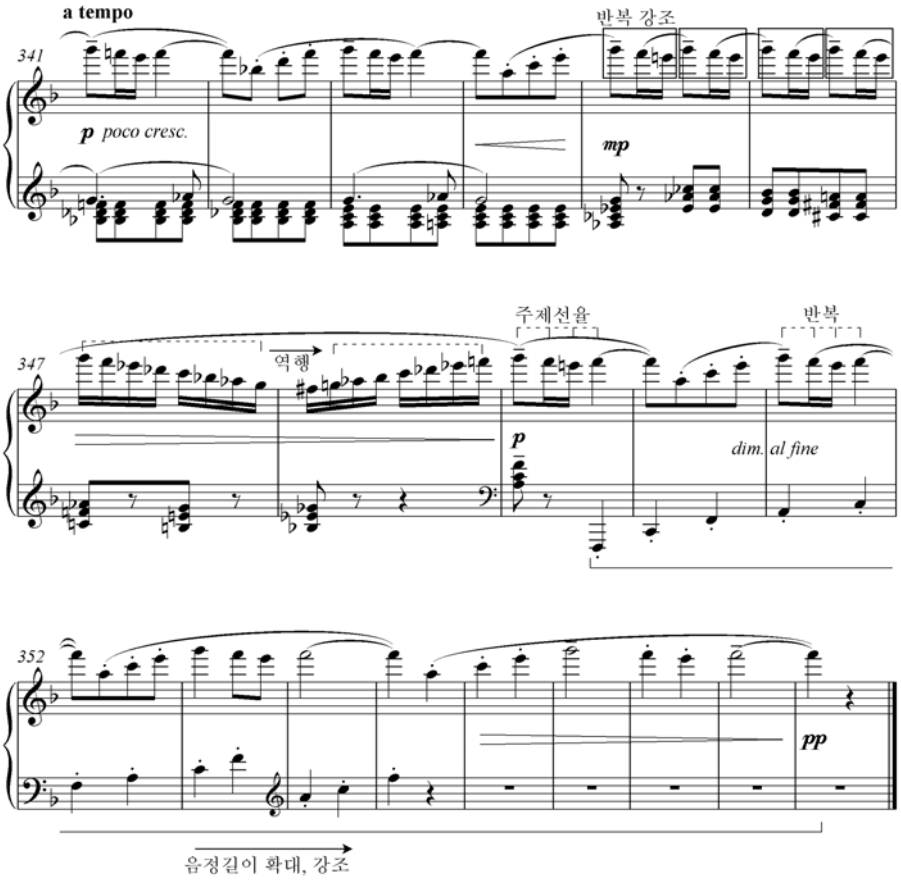




(5) 코다 (마디 341-360)

제 1주제의 음형으로 발전된 코다는 제시부의 주제가 제시되며 같은 음의 반복 제시로 강조된다. 마디 345-348의 상성부에서는 같은 음이 네 번 반복되어 강조된 후 F#음을 기준으로 순차적으로 음계가 역행 전개된다. 이 때 하성부는 반음계 하행진행을 한다. 마디 349-350의 상성부에서는 다시 한 번 제시부의 주제선율이 나타난다. 마디 351-352에서 다시 반복되고, 마디 353-360은 음정의 길이가 확대되며 강조된다.

<악보 15> 제 1악장 마디 341-360



이 악장은 소나타 알레그로 형식으로 고전 소나타의 형식과 카발레프스키 특유의 반음계적 진행과 연속된 변화화음의 연결 방법을 쓰고 있다.

2. 제 2악장

제 2악장은 안단테 칸타빌레로 느리게 노래하듯이 연주하며, B^{b}장조가 중심 조성으로 반복과 대조의 원리로 이루어지는 2부 가곡 형식이다. 제 2악장의 구성은 아래 <표 5>와 같다.

<표 5> 카발레프스키의 피아노 소나타 3번 Op.46 2악장 구성

구 분	마 디	조 성
A	1 - 29	B^{b}장조
B	30 - 53	b^{b}단조 - c#단조 - b단조
A′	54 - 68	B장조
B′	69 - 86	b^{b}단조

제 2악장의 조성을 살펴보면 제 1악장의 기법과는 다른 방식으로 쓰여 졌음을 알 수 있다. 처음의 A와 B는 조성감이나 선율에서 대조를 이룬다. A는 서정적인 선율을 중심으로 B^{b}장조의 조성을 가지고 있으나 B에서 잦은 전조와 반복되는 리듬이 중심이 되며 뒷부분에서 A′로 가기위한 경과구적 성격을 가진다. 그러므로 B의 마지막 조성이 A′와 같은 으뜸음조로 나온다. A′는 A의 B^{b}장조와 네오폴리탄(Neopolitan)[32]관계의 조성인 B장조가 확대된 형태이며, B′는 B의 앞부분이 조성감을 가지고 반복된다. 이 악장은 제 1악장과 같이 잦

32) 네오 폴리탄 화음: 반음계적 화음으로 음계의 제 2음에 내림표를 붙여 쌓아올린 장화음이며, 주로 첫째 자리바꿈 형태로 사용된다. 또한 이 화음이 으뜸화음이 되는 조성관계도 활용된다.

은 변박을 사용한다. 제 2악장의 박자 변화는 다음 <표 6>과 같다.

<표 6> 제 2악장의 박자 변화

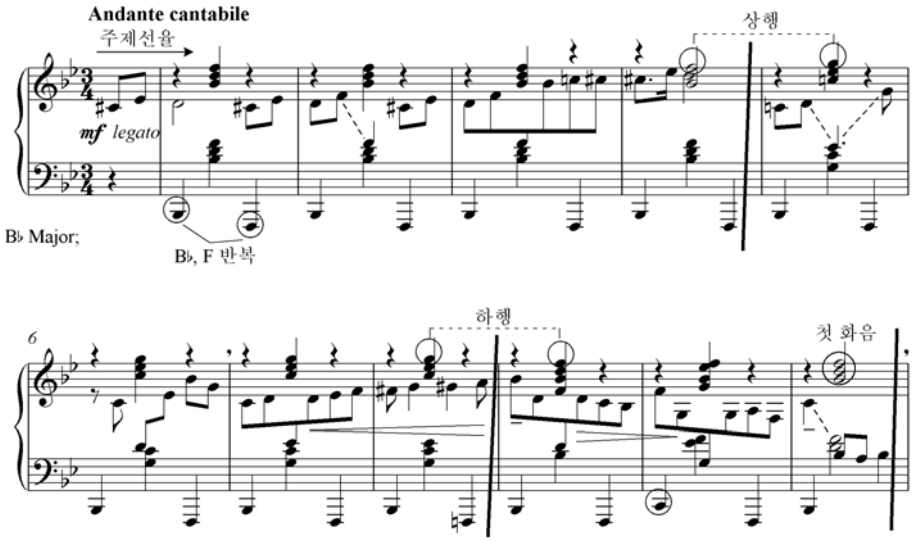
구 분	마 디	박 자 (마디수)
A	1 - 29	3/4(30)
B	30 - 53	3/4(1)→2/4(2)→4/4(3)→3/4(4) →2/4(1)→4/4(3)→3/4(3)→2/4(2) →3/4(2)→2/4(1)→3/4(2)→4/4(1)
A′	54 - 68	3/4(11)→4/4(1)→3/4(1)
B′	69 - 86	3/4(1)→2/4(1)→4/4(1)→3/4(2) →2/4(1)→4/4(1)→3/4(11)

제 2악장에서는 3/4박자를 중심으로 2/4와 4/4 박자가 혼용되고, 표를 보면 B에서 많은 변박이 사용되었음을 알 수 있다. A, A′에서는 박자변화가 거의 없다. A′의 두 번의 변박은 마디수로 보면 3/4박자가 거의 지배적이다.

1) A부분 (마디 1-29)

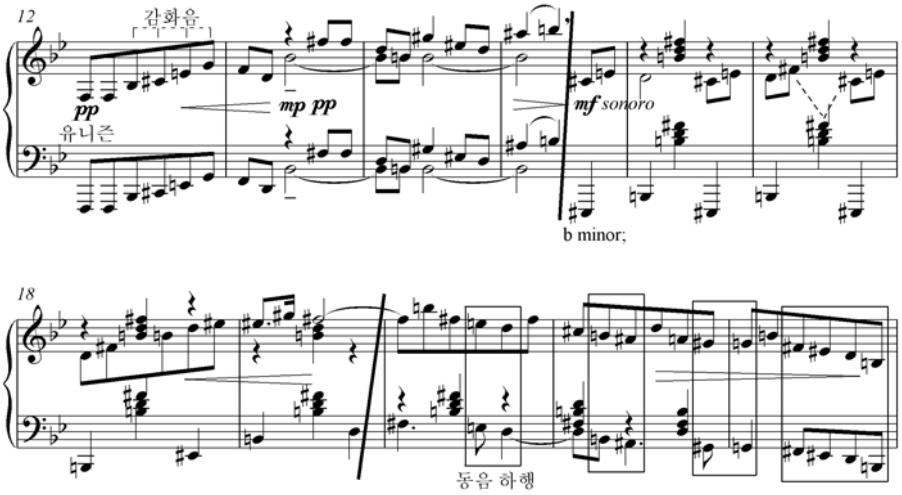
제 2악장의 마디 1-11은 제 2악장의 주제선율이다. 마디 1-11의 하성부는 마디 10의 C음을 제외하고 B^{b}장조의 으뜸음인 B^{b}과 딸림음인 F의 반복이다. 못갖춘마디로 시작하는 상성부는 마디 4에서 한 옥타브 위로 다시 나오며 마디 5에서 다른 화음으로 확대되어 반복되면서 확대되는 부분에서 상행 하였다가 하행하는 것을 볼 수 있다. 그리고 마디 11에서 다시 첫 화음으로 돌아온다.

<악보 16> 제 2악장 마디 1-11



마디 12-15는 양손이 유니즌으로 나오고, 마디 12의 B^{b}-C#-E-G는 감화음을 사용하여 현대 곡의 느낌을 나타낸다. 마디 15(셋째 박)-22는 마디 1-4와 동일한 형태이나 b단조로 전조되어 진행한다. 마디 20-22는 상, 하성부가 동음으로 하행한다. 마디 24-30은 마디 5-11의 모방 형태이며, 마디 27-29에서는 한 옥타브 위로 진행한다.

<악보 17> 제 2악장 마디 12-22



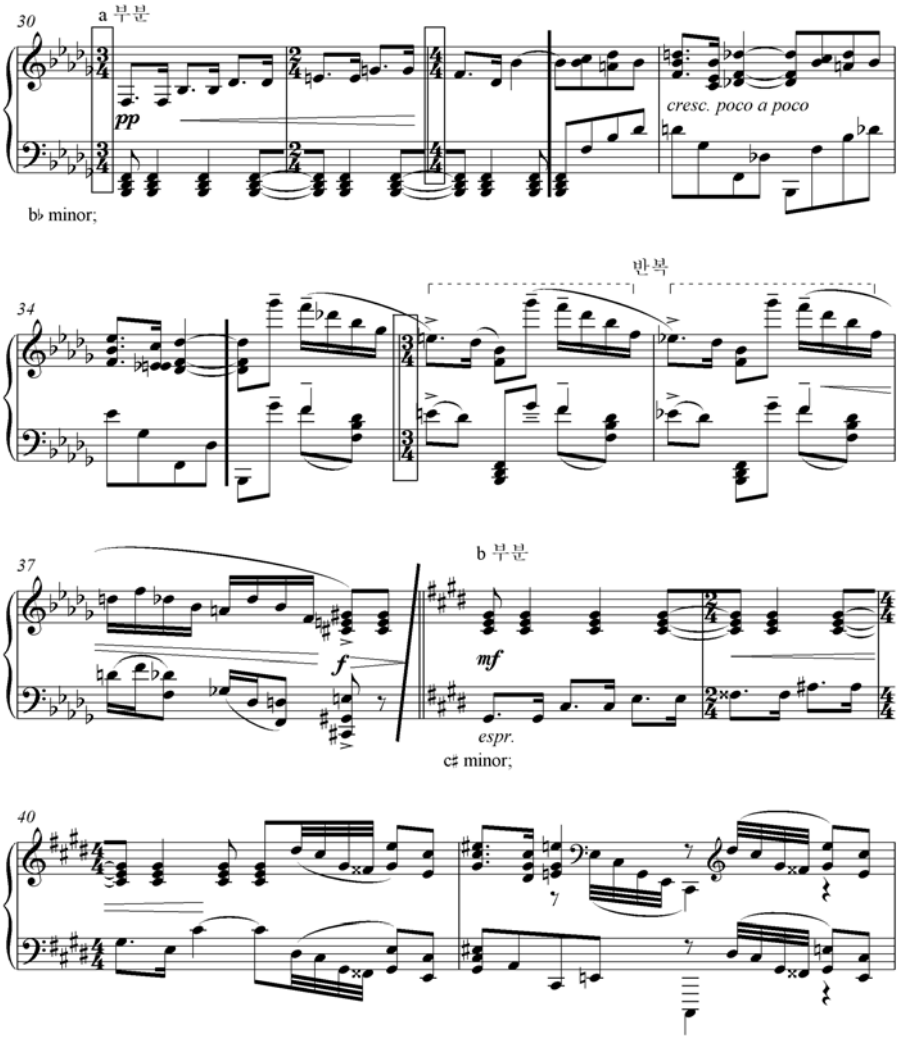
2) B부분 (마디 30-53)

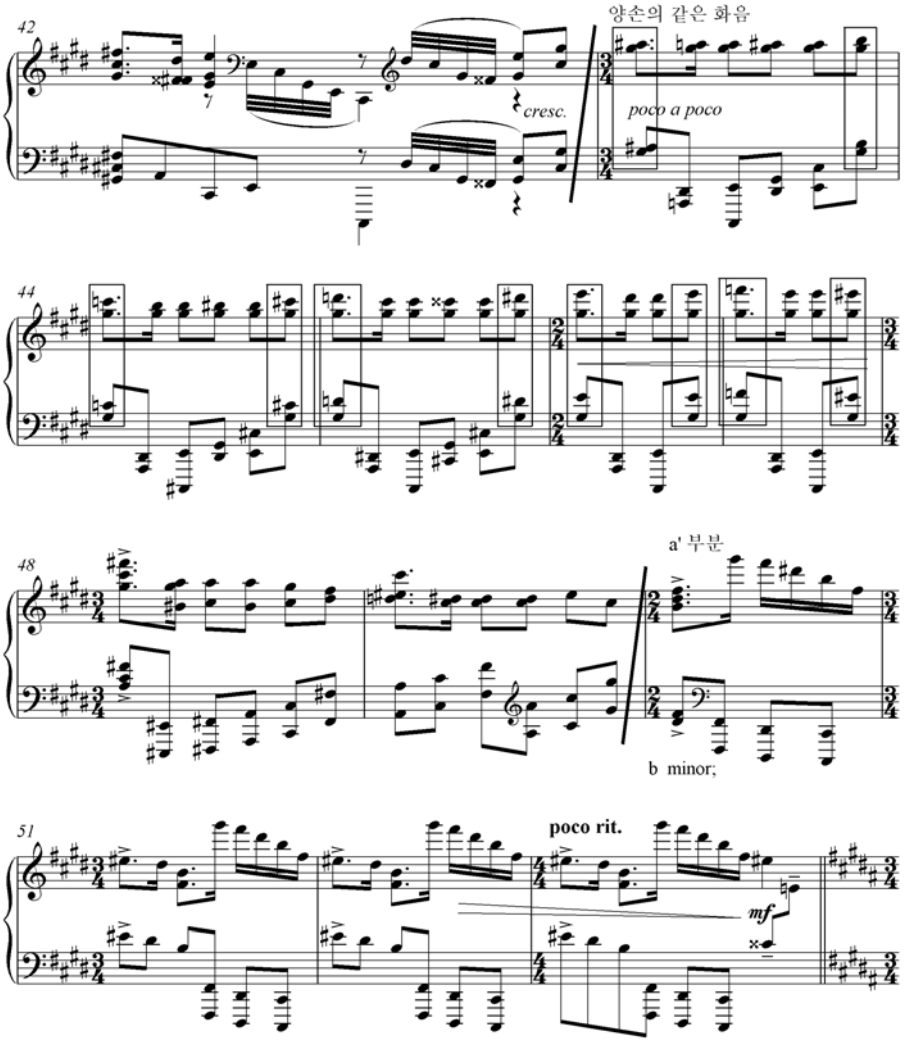
B부분은 화성 중심적이며, b^{b}단조로 시작한다. 이 주제는 c#단조로 옮겨져 크게 전개한 후 b^{b}단조로 조표가 바뀐다. 이 부분은 조표의 변화에 따라 a-b-a′로 나눌 수 있다. a부분은 마디 30-37, b부분은 마디 38-49, a′부분은 마디 50-54로 나눈다. 마디 30-34 사이에는 세 종류의 박자표가 쓰였다.

마디 34는 변박 후 마디 35-36에서 2번의 반복과 다음 악구로 가기 위해 한 마디의 연결마디를 사용함으로써 3마디의 짧은 악구가 된다. 마디 38은 c#단조로 바뀌면서 마디 30과 양손이 바뀌면서 진행된다. 마디 43-48은 양손의 첫 화성과 끝 화성이 동음으로 반음계 상행진행을 한다. 마디 50-53은 마디

34-36까지의 소재로 발전시키며 네 번 반복 사용한다.

<악보18> 제 2악장 마디 30-53

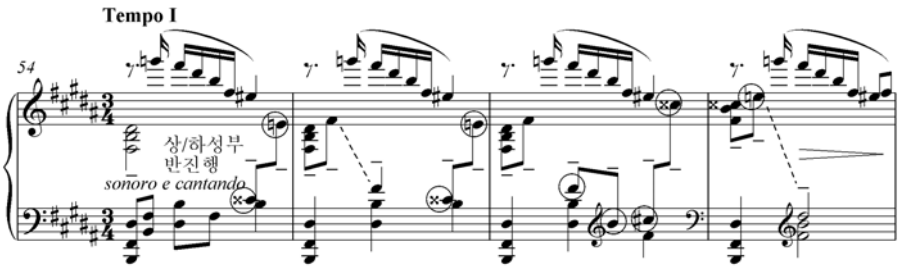



양손의 같은 화음
42
cresc.
poco a poco
44
48
a' 부분
b minor;
51
poco rit.
mf

3) A′부분 (마디 54-68)

마디 54-57 부분은 B부분의 마디 34-36, 마디 50-53의 요소로 제시된다. 이 부분은 상성부와 하성부가 반진행 하며, 하성부의 음들은 점차 확대된다. 또한 내성의 음들이 마디마다 점차 확대되어 나타난다. 마디 54의 d#, c×, e음들은 d#, f#, c×, e음에서 d#, f#, b, c#, c×, e음들로 확대된다.

<악보 19> 제 2악장 마디 54-57



마디 59-64는 마디 6-12를, 마디 65-68은 마디 13-16을 변형시킨 형태로 진행된다.

4) B′부분 (마디 69-86)

B′부분은 B^{b}장조의 조표를 가지며, 두개의 악구로 나뉜다. 마디 69-78은 마디 30-32의 단3도 아래로 제시되고, 마디 79-81은 마디 20-22를 변형한 것이

며 마디 82-84는 확대된 부분이다. 마디 83-84에서는 B^{b}장조의 화음을 제시하면서 마디 86에서 제 2악장 첫 조성인 B^{b}장조로 마무리 된다.

제 2악장은 2부 가곡 형식으로 안단테 칸타빌레 임에도 조금 무거운 느낌으로 잦은 변박이 나타난다.

3. 제 3악장

제 3악장은 못 갖춘마디로 시작되는 론도형식으로 조성이 자주 변하지만 전체적으로는 F장조와 f단조로 구성되며 박자는 2/4박이다. 고전소나타 같이 이 곡에서도 동일주제를 다른 소재 사이에 두고 반복하는 론도형식을 끝 악장의 빠른 악장으로 쓴다. 그러나 반복되는 요소의 순서가 일정치 않고, 론도에서의 주제가 분명치 않다는 점은 고전시대 론도와 다른 점이다. 제 3악장은 A-B-A′-C-A′-B-A″로 구성되어 있다.

<표 7> 제 3악장 구성

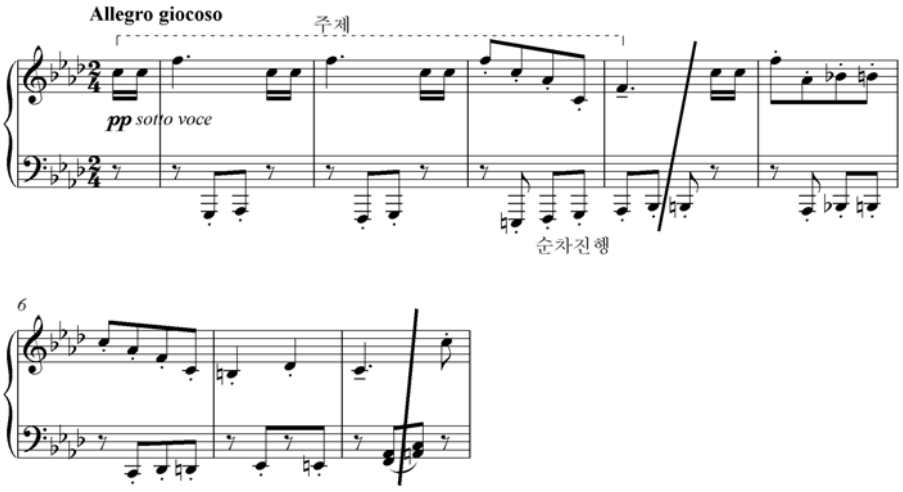
구 분	마 디
A	1 - 27
B	27 마지막 박 - 47 첫 박
A′	47 마지막 박 - 106
C	107 - 197
A′	198 - 220 둘째 박
B′	220 마지막 박 - 247 둘째 박
A″	247 마지막 박 - 302

1) A부분 (마디 1-28)

A부분은 f단조로 시작되며 마디 1-4(첫 박)까지가 제 3악장의 주요주제다. 상성부는 f단조의 딸림음인 C와 으뜸음인 F가 ♬♩음형으로 반복되어 나타난

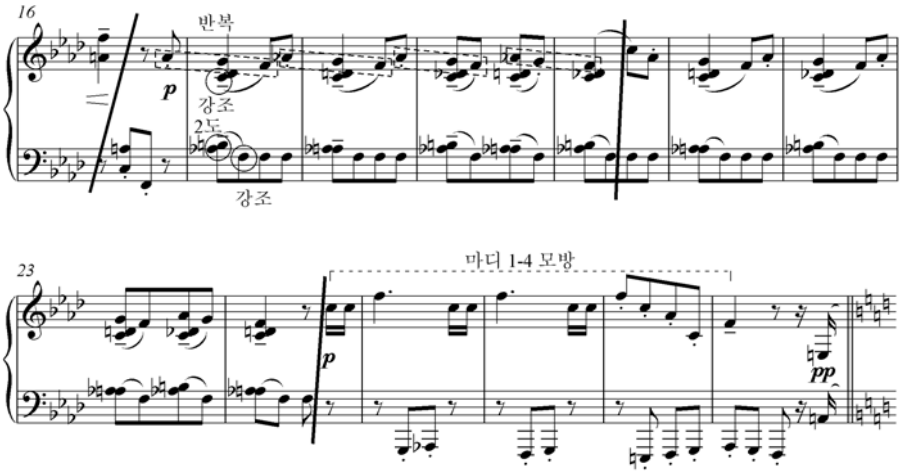
다. 하성부는 온음계와 반음계가 섞여 나오며 마디 16까지 8분음표의 스타카토로 제시된다. 마디 3(끝 박)-7은 하성부의 순차적인 진행과 상성부의 도약진행이 대비적으로 나타난다.

<악보 20> 제 3악장 마디 1-8



마디 12(끝 박)-16은 딸림음인 C가 반복 강조되며, 하성부에는 딸림음 C와 으뜸음 F가 반복적으로 나타난다. 마디 16(끝 박)-24(첫 박)의 하성부에는 2도 구성의 화성이 번갈아 나오며 으뜸음인 F가 강조된다. 상성부에는 딸림음 C에 테누토를 표시하여 강조한다. 상성부의 외성은 A^{b}, G, F가 반복적으로 나오고, 내성은 D^{b}, D음이 번갈아 나오며 반음계적으로 진행한다. 마디 24(끝 박)-27은 마디 1-4(첫 박)의 모방된 형태로 반복되어 나온다.

<악보 21> 제 3악장 마디 16-28

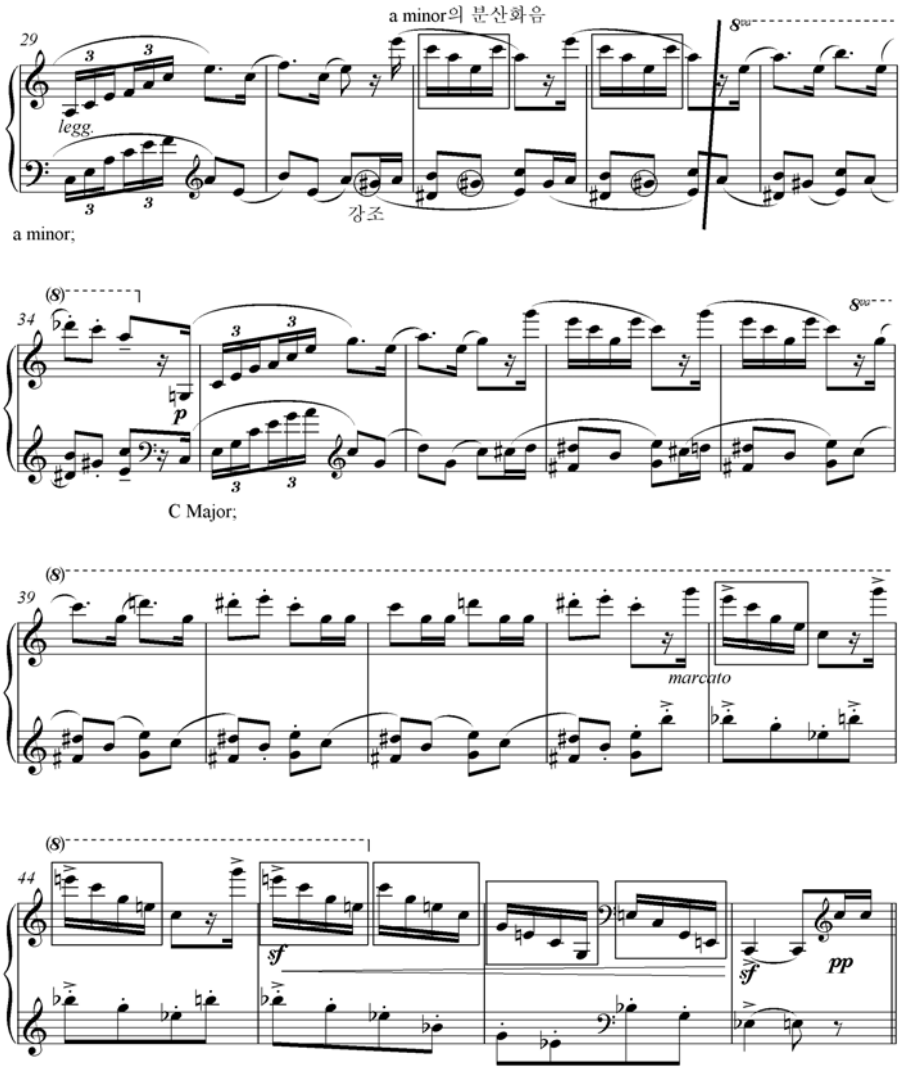


2) B부분 (마디 28끝 박-47첫 박)

a단조로 시작하는 B부분은 셋잇단음표의 분산화음으로 시작된다. 마디 31-32의 상성부에서는 16분음표의 분산화음으로 하성부에서는 G#을 반복 강조함으로 a단조임을 나타낸다.

마디 34의(끝 박)-47(첫 박)은 마디 28(끝 박)-35(둘째 박)의 a단조를 단3도 위인 C장조의 셋잇단음표로 제시한다. 마디 44-48은 확대된 부분으로 상성부는 C장조의 으뜸화음이 분산화음으로 하행 반복진행하며, 하성부는 B^{b}-G-E^{b}-B가 반복적으로 제시된다.

<악보 22> 제 3악장 마디 29-47



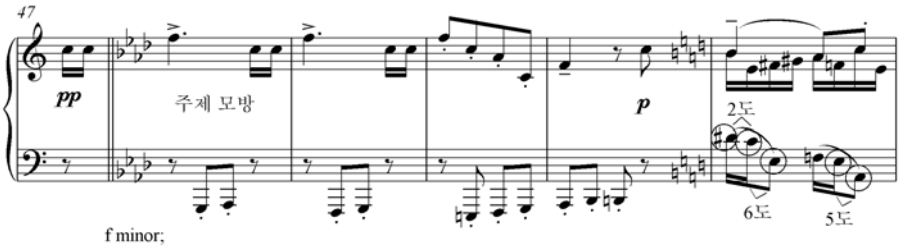
3) A′부분 (마디 47 끝 박-106)

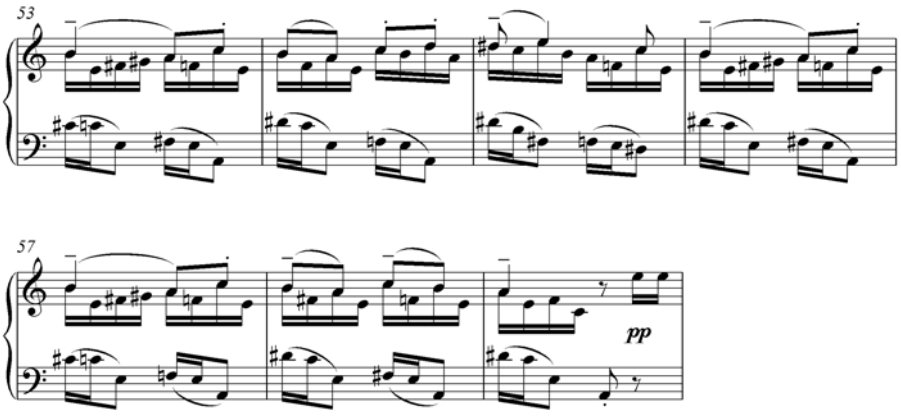
A부분이 확대되며 발전된 A′부분은 선율의 흐름에 따라 마디 47(끝 박)-65(첫 박)인 첫 번째 부분과 두 번째 부분인 마디 65(끝 박)-106으로 나누어진다.

(1) 제 1부분 (마디 47끝 박-65첫 박)

제 1부분은 마디 1-4(첫 박)를 모방한 47(끝 박)-51로 시작되며 마디 16(끝 박)-28이 마디 51(끝 박)-59(둘째 박)로 확대되어진 부분과 연결된다. A부분에서는 f단조인 조성이 A′부분에서는 a단조로 전조된다. 하성부에서 도약적인 5도, 6도와 순차적인 2도가 같이 나타나며, 마디 55를 제외한 약박은 모두 E-A가 반복적으로 나타나며 5도 구성을 강조한다. A와 E는 a단조의 으뜸음과 딸림음관계를 나타낸다.

<악보 23> 제 3악장 마디 47-59

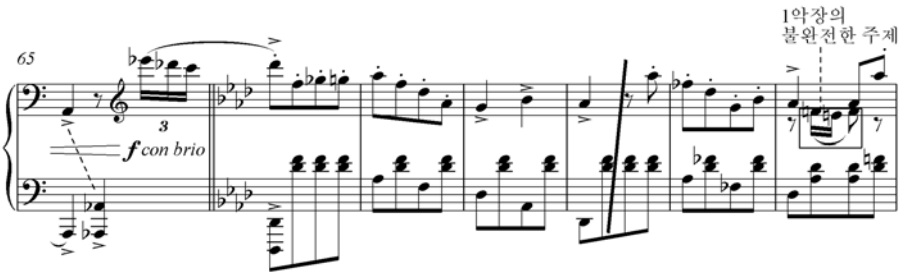


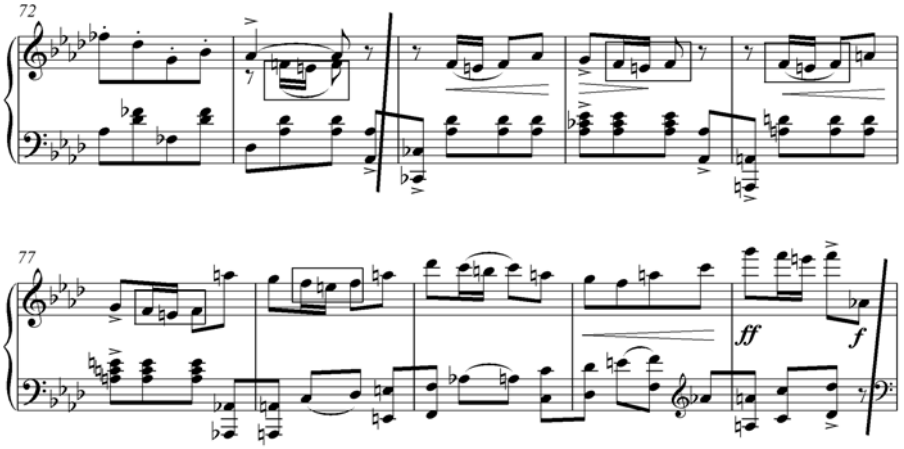


(2) 제 2부분 (마디 65끝 박-106)

제 2부분인 마디 5(끝 박)-13이 6도 위로 발전된 마디 65(끝 박)-73은 f단조로 시작된다. 마디 71, 마디 73, 마디 75-78에서는 불완전하지만 제 1악장의 주제선율이 나타난다.

<악보 24> 제 3악장 마디 65-81





마디 90-106의 상성부는 종지적 역할과 연결구 역할을 하는 부분으로 제 1악장의 코다부분과 같이 주제 선율의 리듬이 확대되며 진행한다. 이렇게 주제 선율이 악장이 바뀌어도 반복 제시되는 것은 이 곡의 특징 중 하나이며 곡 전체를 하나로 연결하는 통일성을 준다. 마디 97-100(첫 박)은 F장조로 제시되며 마디100(둘째 박)-102는 G장조의 성격으로 변화된다.

4) C부분 (마디 107-197)

3/4박으로 구성되어 있는 C부분은 선율에 따라 4부분으로 구성된다.
다음 <표 8>은 C부분 구성을 나타낸다.

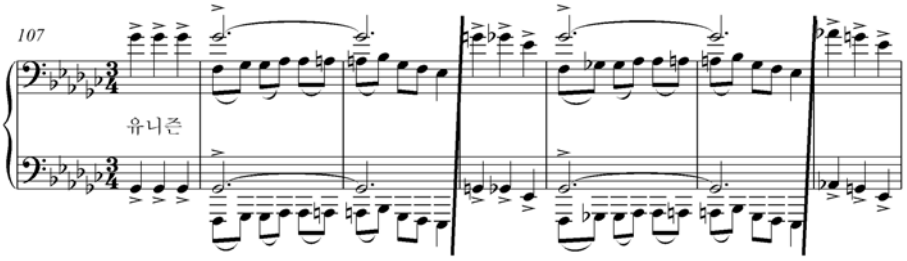
<표 8> C부분 구성

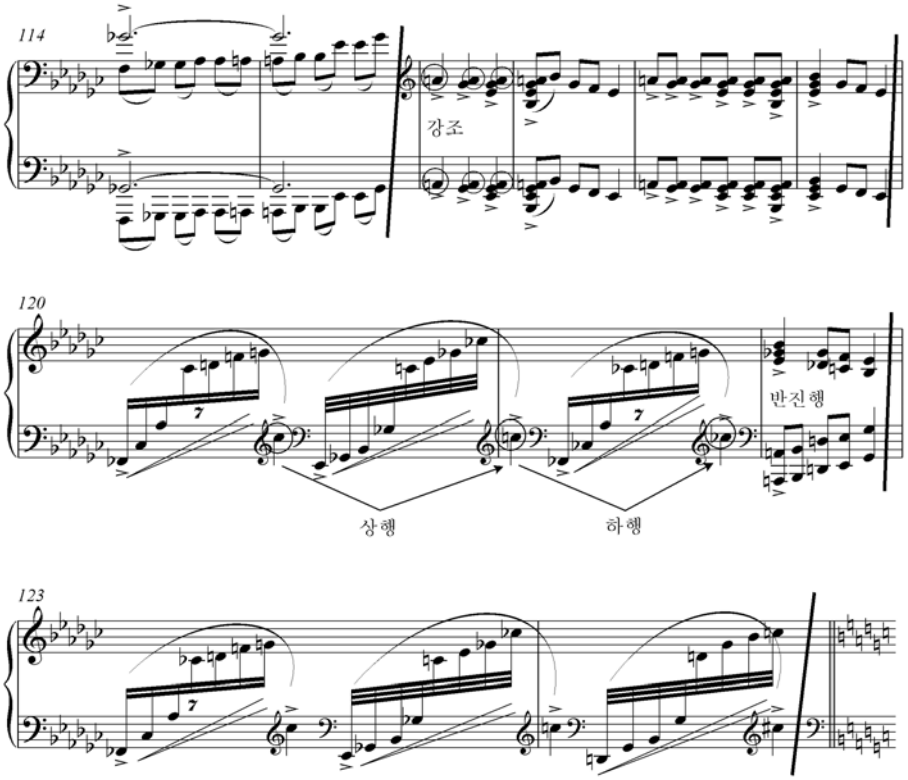
구 분	마 디
제 1부분	107-124
제 2부분	125-159
제 3부분	160-185 첫 박
경과구	185 둘째 박-197

(1) 제 1부분 (마디 107-124)

제 1부분은 G^{b}의 강조로 낮은 음역에서 어둡게 시작하여 마디 107-119까지 상성부와 하성부가 유니즌으로 진행된다. 마디 116-119는 A음에 다른 음을 첨가하며 A를 강조한다. 마디 120-121에는 분산화음으로 나타나며 각 마디의 4분음표들은 반음계적 상, 하행진행을 한다. 마디 122는 종지적인 선율 진행으로 상성부와 하성부가 반진행으로 제시되며, 마디 123-124는 마디 120-121의 모방 형태로 전개된다.

<악보 25> 제 3악장 마디 107-124

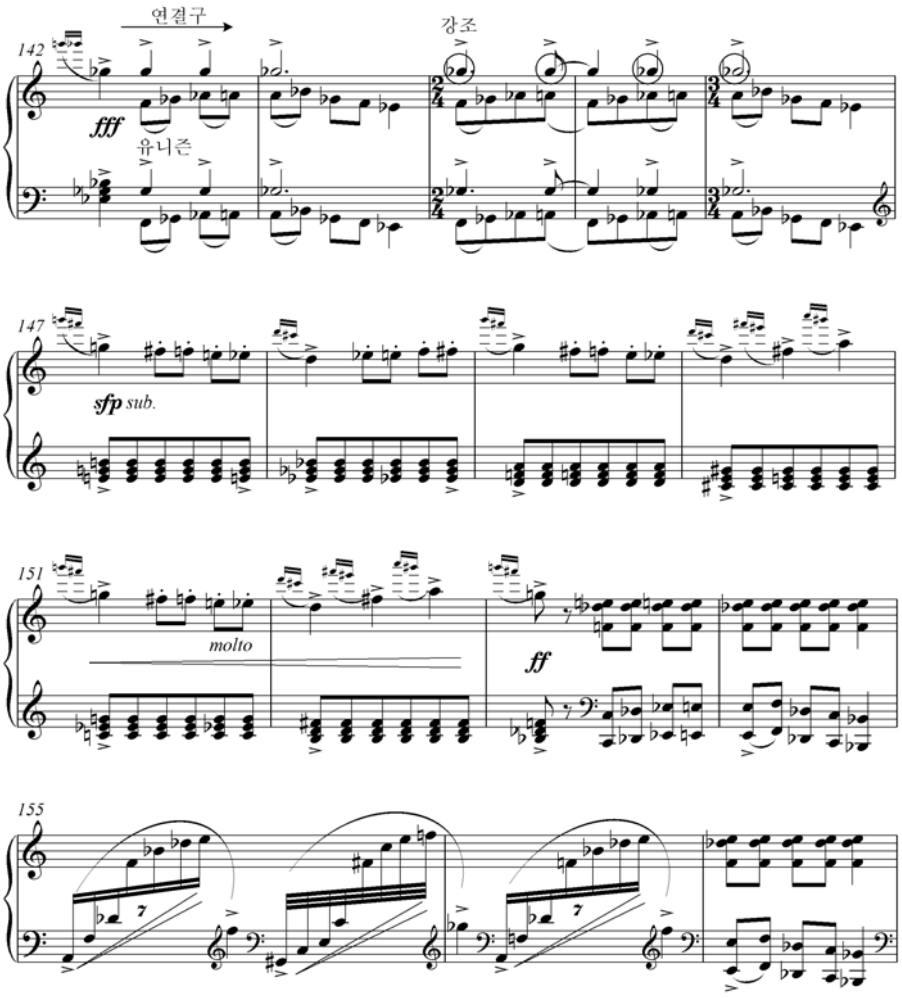


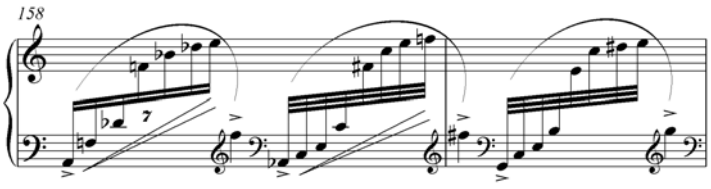


(2) 제 2부분 (마디 125-159)

제 2부분은 마디 125-133은 마디 107-115가 b$^{\flat}$단조로 전조되어 나타난다. 마디 134-142(첫 박)는 하성부의 화음들이 모두 단음계 구성으로 반음계 하행진행을 하는데 이런 방식은 카발레프스키가 자주 사용하는 작곡 기법이다. 마디 142(둘째 박)-146은 연결구 역할을 하며 상성부와 하성부가 유니즌으로 나타나며 마디 144-146은 G$^{\flat}$을 강조한다.

<악보 26> 제 3악장 마디 142-159

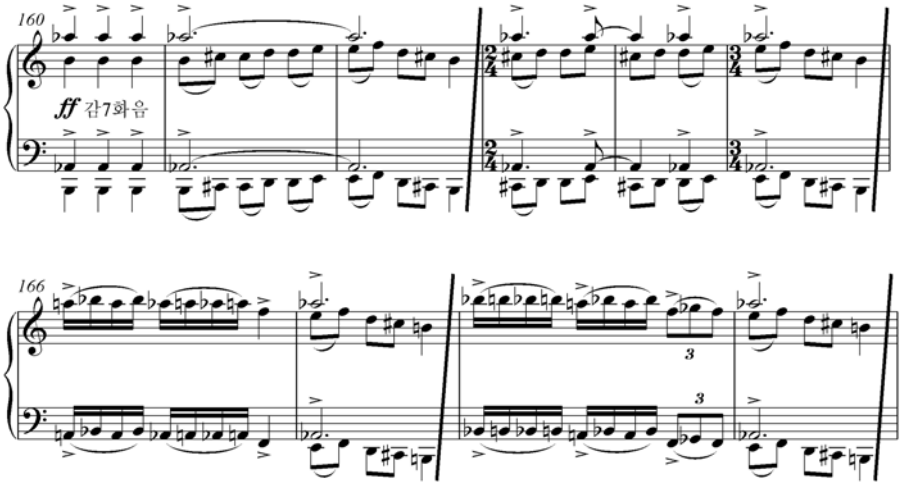


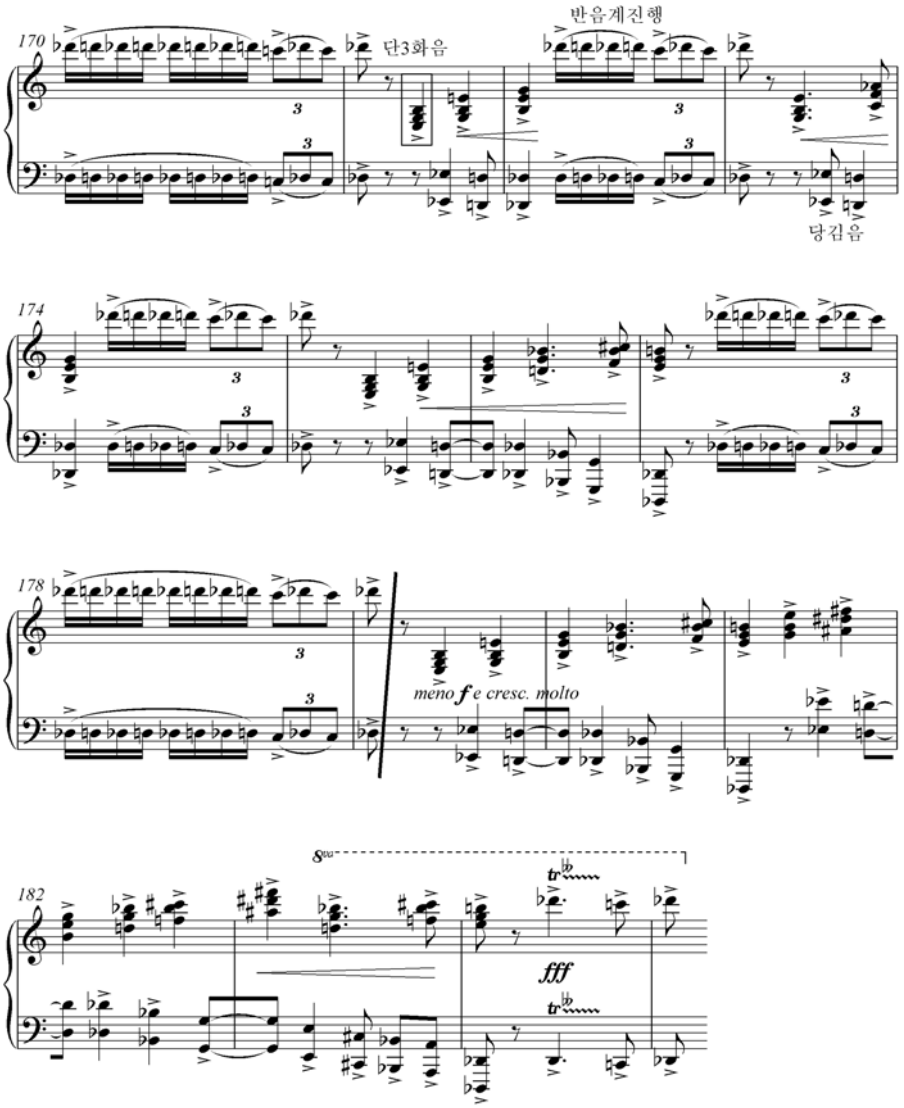


(3) 제 3부분 (마디 160-185첫 박)

제 3부분은 마디 160의 첫 화음이 마디 153-154, 마디 157하성부의 옥타브 화음과 달리 감7화음으로 제시된다. 단3화음과 반음계적 진행으로 마디 172(둘째 박)-185(첫 박)는 당김음과 반진행을 사용하여 음역을 넓히며 확대된다.

<악보 27> 제 3악장 마디 160-185




170
단3화음
반음계진행
당김음
174
178
meno f e cresc. molto
182
8va
fff

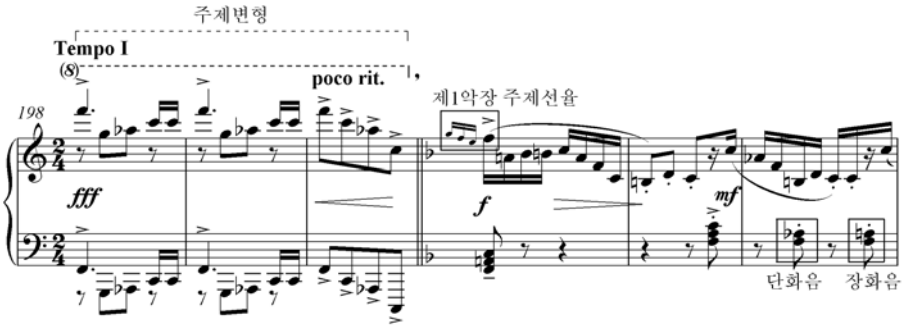
(4) 경과구 (마디 185둘째 박-197)

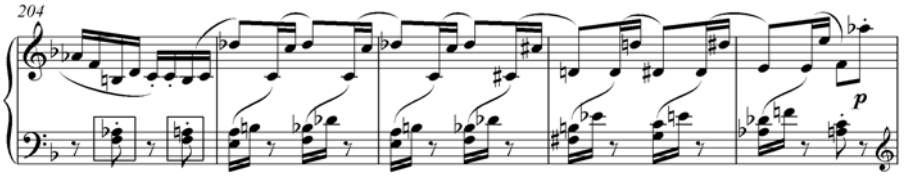
경과구는 다섯 옥타브의 넓은 음역 안에서 스케일과 반음계적 요소로 전개된다. 마디 193-197의 상성부가 트릴로 시작하여 마디 194(끝 박)부터는 음을 첨가하며 반음계진행을 한다.

5) A′부분 (마디 198-220첫 박)

A′부분은 A부분과 비슷한 형식으로 F장조로 시작된다. 마디 198-200은 주제가 변형, 축소된 형태로 상성부와 하성부가 유니즌으로 나타난다. 마디 201 첫 시작의 꾸밈음인 G-F-E-F는 제 1악장의 주제 선율이다. 마디 202-204의 하성부에서는 장화음과 단화음이 교차 반복되어 나타난다.

<악보 28> 마디 198-208





마디 209-214 하성부에서는 F로 시작하는 구성과 E로 시작하는 두 가지의 구성이 상행 후 하행하는 진행으로 이루어진다.

6) B′부분 (마디 220끝 박-247둘째 박)

B′부분은 B부분이 확대 변형되었으며 B부분과 같은 a단조로 시작한다. 마디 231-232의 하성부에 8분음표는 스타카토로 강조되며 반음계 상행 진행한다.

7) A″부분 (마디 247끝 박-302)

A″부분은 선율에 따라 두 부분으로 나뉜다.

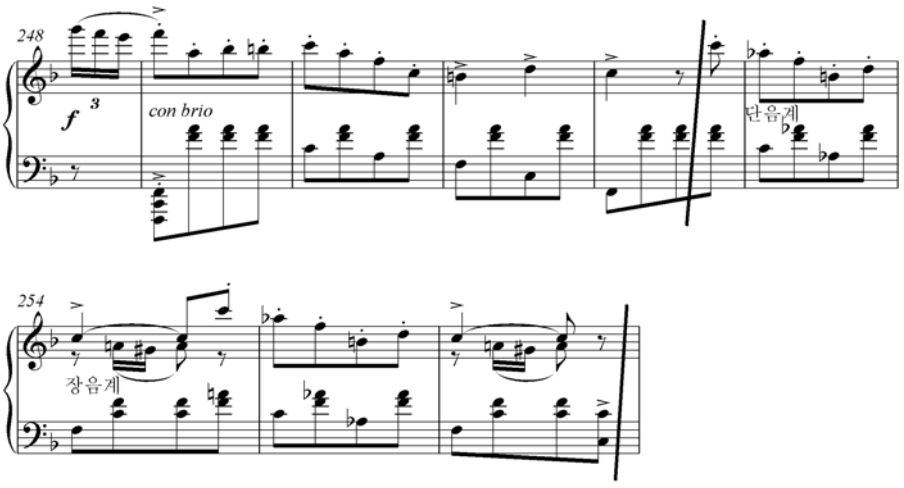
<표 9> A″부분 구성

구 분	마 디
제 1부분	마디 247끝 박 - 263둘째 박
제 2부분	마디 263 끝 박 - 302

(1) 제 1부분 (마디 247끝 박-263둘째 박)

제 1부분은 마디 65(끝 박)-106이 단3도 위로 전조된 F장조로 전조되어 나타난다. 마디 252-256은 카발레프스키가 이 곡에서 자주 사용된 단음계와 장음계가 교차로 나타난다.

<악보 29> 제 3악장 마디 247-256

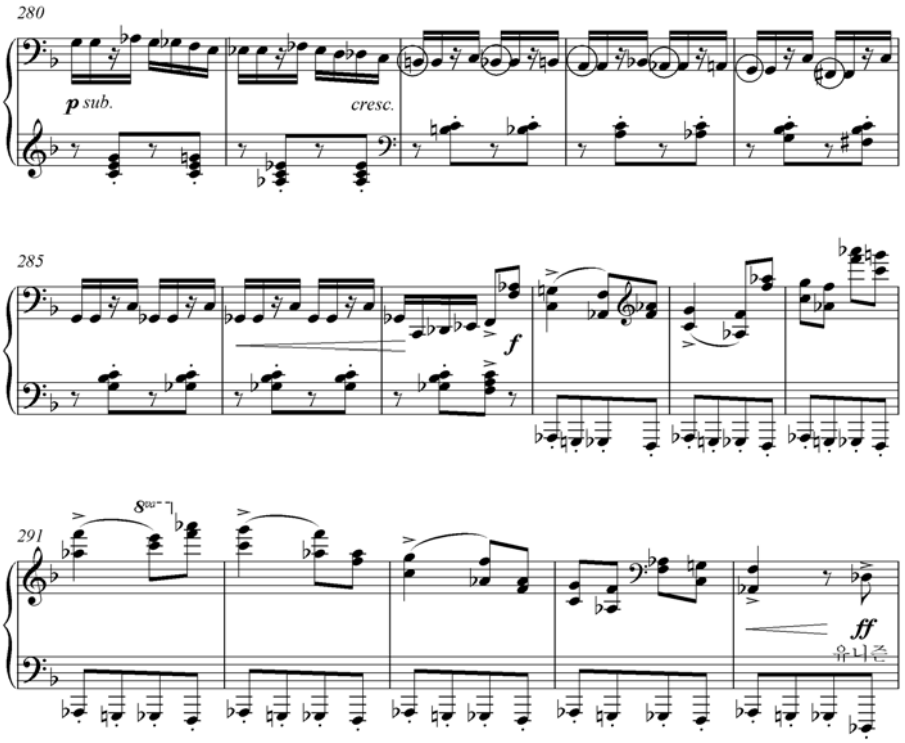


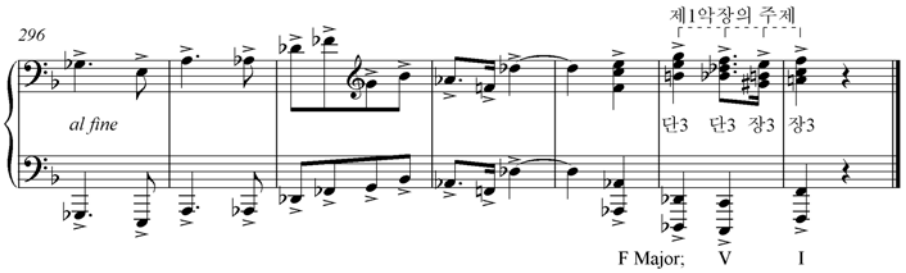
(2) 제 2부분 (마디 263끝 박-302)

제 2부분은 F장조의 딸림음인 C로 시작된다. 마디 264-266의 하성부는 장3화음과 변화된 음색의 단3화음이 제 1전위되어 나타난다. 마디 282-285 첫 음들을 연결하면 반음계 하행진행을 한다. 마디 295-299는 상성부와 하성부가

유니즌으로 강조되며, 종지를 위한 선율이 진행된다. 마디 301-302 종지 선율은 제 1악장에서 주제로 제시되었던 음정적인 요인을 이용하여 제시하고 있다. 장화음, 단3화음 또한 이 3화음의 음색에 하성부의 다른 음색까지 첨가하여 마지막 화음이 F장조의 으뜸화음으로 연결된다. 이 으뜸화음은 하성부의 진행에서도 딸림음인 C에서 으뜸음인 F로의 연결로 곡을 마무리했다.

<악보 30> 제 3악장 마디 280-302





제 3악장은 론도형식으로 고전소나타 같이 론도형식을 끝 악장의 빠른 악장으로 쓰나 반복되는 요소의 순서가 일정치 않고, 론도에서의 주제가 분명치 않다는 점과 제 1악장의 주제가 나옴으로 곡 전체의 통일성을 주는 것이 특징이다.

Ⅴ. 결론

카발레프스키는 러시아 혁명으로 인하여 망명을 선택한 다른 러시아 작곡가들과 달리 정부의 음악정책에 순응하여 비교적 평탄한 작곡생활을 할 수 있었다. 그는 러시아 음악과 민요에 바탕을 두고 서정적이며 화려한 기법을 사용한 곡들을 작곡하여 듣기 쉽고 이해하기 쉬운 실용적인 음악을 작곡하였으며 정부 정책에 순응하는 한편으로 실험적인 표현욕구 역시 자신의 작품에 표출하였다.

근본적으로 온음계주의자였던 카발레프스키는 온음계와 반음계를 섞어서 사용하며 장. 단조의 화음을 혼용하는 기법으로 음악에 대한 전통을 지키는 보수적인 태도와 함께 고전적인 형식 구조를 추구하였다. 그는 대중적이고 쉽게 접할 수 있는 서정적인 선율을 특징으로 하는 과거 지향적인 성격을 지닌 작곡가였다. 이와 같이 장조와 단조가 한곡 안에 혼용되어 등장하는 기법은 과격하지 않은 조성의 해체 느낌을 주며, 하성부의 화음들은 모두 단음계로 구성되어 반음계 하행진행을 하는 방식은 카발레프스키의 스타일을 규정짓는 특징이다.

본 논문에서 분석을 통하여 살펴본 카발레프스키의 소나타에서도 단음계와 장음계의 교차가 자주 등장하며, 음과 음형의 강조를 이루기 위하여 유니즌 형태를 자주 사용한다. 이 곡의 또 다른 특징으로는 멜로디와 조성은 비교적 정확하나 그 멜로디에 딸림 화음들의 조성이 모호하게 되는 점과 악장이 바뀌어도 이전 악장의 주제선율이 반복 제시되면서 곡 전체를 하나로 연결하는 통일성을 주는 점을 들 수 있다. 이 곡은 제 1주제부와 제 2주제부의 연결에서

나타나는 반음계적 진행과 연속된 변화화음을 제외 하면 스케일과 분산화음을 사용한 비교적 일반적인 연결구의 특징이 나타난다. 또한 고전 소나타와 같이 이 곡에서도 동일주제를 다른 소재 사이에 두고 반복하는 론도형식을 끝악장의 빠른 악장에서 사용하지만 반복되는 요소의 순서가 일정치 않고 론도에서의 주제가 분명치 않다는 점은 고전시대 론도와 다른 점이다.

본 논문의 분석 부분에서 발견된 이러한 특징은 연주자들이 카발레프스키의 소나타를 연주하기 전에 먼저 파악해야 하는 기본적인 요소들이라고 본다. 따라서 <카발레프스키 피아노 소나타 제 3번 Op. 46>을 연주함에 있어서는 혼란스러운 시대상황 속에서도 자신의 음악적 특징을 잃지 않고 표현한 그의 의도를 잘 살려서 연주하기를 바라는 바이다.

참고문헌

김경임. 「피아노 소나타」. 대구: 경북대학교 출판부. 1995.

김 유. 「러시아 공산주의 - 레닌에서 고르바초프까지」. 서울: 인간과 사회. 2005.

박명용. 박 범. 「보드카, 체홉 그리고 백조의 호수 - 역사와 문화로 읽는 세계화시대의 러시아 리포트」. 서울: 이카루스미디어. 2005.

서우석. 「러시아의 음악가들」. 서울: 은애출판사. 1980.

설정환, 「러시아 음악의 이해」. 서울: 음악춘추사. 1995.

윤양석. 「음악의 이해」. 서울 : 숙명여자대학교 출판부, 2000.

음악지우사편.「작곡가별 명곡해설 라이브러리, 쇼스타코비치」. 서울: 음악세계. 2002.

이석원. 「현대음악 : 아방가르드에서 포스트 모더니즘까지」. 서울: 서울대학교 출판부. 1997.

피아노 음악전집.「d. kabalevsky-어린이를 사랑하는 음악교육의 위대한 제창자」. 서울: 피아노 음악. 1985.

Bakst, James. *A History of Russian - Soviet Music,* New York : Dodd, Mead & Co. 1966.

Baur, John.「악곡분석을 통한 음악이론Ⅱ」. 박미경 역. 대구: 계명대학교 출판부. 1991.

Gillespie, John.「피아노 음악」 제 2 개정판. 김경임 옮김. 대구: 계명대학교 출판부. 2006.

Hoogen E. Ckhardt van den. & Michael Menke.「고전음악의 ABC」. 안정희 옮김. 서울: 음악세계. 2004.

Kamien, Roger.「서양음악의 유산Ⅱ」. 김학민 역. 서울: 서울미디어. 1997.

McAllister, Rita. Russian Art Music. *The New Groove Dictionary of Music & Musicians.* 2nd edition. London: Macmillan. 2001. Vol.19.

Randolph, David. 「음악이 보인다 클래식이 들린다」. 이창희, 이용숙 역. 서울: 도설출판 마루. 1999.

Salzman, Eric. 「20세기 현대음악」. 이찬해 역. 서울: 수문당. 1999.

Seaman, Gerald. *History of Russian Music.* Oxford: Basil Blackwell. 1967.

Volkov, Solomon.「증언 - 드미트리 쇼스타코비치 회상록, 예술가의 초상 02」. 김병화 역. 서울 : 이론과 실천. 2001.

김현주. "카발레브스키(D.Kabalevsky)의 Piano Sonata No.3, Op.46에 관한 분석연구". 군산대학교 석사학위논문. 2009.

김화순. "Dmitry Kabalevsky의 작품에 나타난 음악어법에 관한 고찰". 동덕여자대학교 석사학위논문. 1997.

오두리. "Kabalevsky의 Piano Sonata No.3, Op.46에 대한 연구". 영남대학교 석사학위논문. 2009.

이정은. "카발레브스키(D.Kabalevsky)의 Piano Sonata No.3, Op.46에 관한 연구". 이화여자대학교 석사학위논문. 2008.

Abstract

An Analytic Study on *Piano Sonata No.3, Op. 46* of
Dmitry Brisovich Kabalevsky

Chung, Seung-Yeon
Major in Instrumental Music
Department of Music
The Graduate School of
Sungshin Women's University

At the end of the 19th century, two mainstream trends, represented by classic romanticism and anti-romanticism, coexisted within the Russian music. However, in the 20th century, Russian music begins to develop its uniqueness due to Russia's social and political influences. As the Union of Soviet Socialist Republics was established after a series of socialist revolutions, the USSR did not acknowledge the existence of romantic elements, ambiguity and abstraction within Russian music but rather demanded direct and easily understandable music that glorifies the existence of the state.

As a result, numerous Russian composers could not agree upon this type of ideology. They had to seek asylum in a third country or face tough times within the state. However, Dmitry Kabalevsky decided to adapt to the spirits of practicism that was demanded by the USSR at the same time succeeded to express his desire for experimentalism in his pieces.

Being able to deal with practicism and experimentalism simultaneously, Kabalevsky was able to enjoy a relatively smooth life as a composer within the USSR.

In this thesis, three topics would be covered and analyzed to help the process of performance interpretation - the history of Russian music's development, the life of Kabalevsky as a composer, performer and educator, and Kabalevsky's representative piece, <Piano Sonata No.3, Op.46>. As this piece is composed of the first movement in the regular formation of Sonata-Allegro, the second movement in the form of two-part song and the third movement in the form of Rondo, it directly follows the tradition of classic Sonata formation. However, this piece shows Kabalevsky's distinct musical characteristic against the mainstream classic Sonata formation by placing a number of modernistic musical expressions, such as frequent irregular times, counterpoint line of the base and a progression filled with both diatonic and chromatic scales.