



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](#)

김 미 영 교수 지도
석사학위 청구논문

프로코피에프의
《바이올린과 피아노를 위한 소나타
No.2 D장조, Op.94a》에 대한 분석
연구: 제1악장을 중심으로

2019

성신여자대학교 대학원
반주학과
배진실

프로코피에프의
《바이올린과 피아노를 위한 소나타
No. 2 D장조, Op. 94a》에 대한 분석
연구: 제1악장을 중심으로

김 미 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원
반주학과
배진실

인 준 서

배진실의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장 _____(서명 또는 인)

심 사 위 원 _____(서명 또는 인)

심 사 위 원 _____(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 연구에서는 프로코피에프의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 No.2 D장조 Op.94a》의 제1악장을 분석하여 고전적인 틀 속에서 본인의 작곡 경향인 고전적, 현대적, 토카타적, 서정적, 괴기적 등 다섯 가지의 경향들이 어떻게 나타나고 표현됐는지 살펴보았다. 연구의 결과 다음과 같은 사실을 확인하였다.

첫 번째, 전체적인 틀은 고전적 양식을 사용하고 있다. 《바이올린 소나타 2번》의 제1악장은 제시부, 발전부, 재현부로 구성되고, 제2주제부의 조성이 딸림조 조성으로 시작하고 있으며, 제2주제부와 코데타는 완전정격종지를 하고 있는 등 형식적인 면이나 조성적인 면에서 고전적인 소나타 형식의 틀을 사용하고 있다.

두 번째, 제1악장의 서정적 러시아 풍의 제1주제가 소나타악장형식의 구조에서 다양한 성향으로 변형·발전되어 통일적으로 나타난다. 제1주제는 4도 상·하행하는 선율과 셋잇단음표의 리듬을 가지는 서정적인 성향을 가지지만, 교회선법과 단조의 음향이 함께 울리는 등 현대적으로 채색되어 있다. 이러한 제1주제적 요소가 경과구에서는 아르페지오적으로 변형되며, 제2주제부에서는 비교적 뚜렷한 A장조 음향의 음향에서 붓점 리듬으로 변형·확장되는 등 대조적으로 제시된다. 또한 발전부에서는 제시부에서 나왔던 제1주제와 제2주제, 경과구적 요소가 차례대로 변형·발전되어 나타나거나, 함께 울리기도 하고, 또는 토카타 적으로 발전되기도 한다.

세 번째, 제1주제의 요소는 제1악장에서만 나타나는 것이 아니라, 전 악장에 걸쳐 변형·발전되며 통일성을 이룬다. 특히 서정적 선율인 제1주제의 머리 모티브인 4도 상·하행 도약진행이 다양한 분위기로 변화 되는데, 2악장에서는 긴박하거나 희극적인 분위기로, 3악장에서는 우아한 선율성으로, 그

리고 4악장에서는 행진곡풍의 느낌으로 나타난다. 이러한 제1주제의 변화·발전은 프로코피에프가 설명한 고전적, 현대적, 토카타적, 서정적, 괴기적 성향으로 설명할 수 있다.

네 번째, 제1악장을 분석한 결과 고전적인 소나타 형식 안에 교회선법과 단3화음으로 이루어진 복조성적인 음향, 불협화음, 엇박자, 비화성음, 반음계적 진행 등을 사용하고 있으며, 셋잇단음표와 오스티나토 음형을 사용하여 타악기적 효과를 주고 있다. 또한 서정적인 선율과 갑작스러운 셈여림의 변화나 급작스러운 도약 등이 나타난다.

정리하자면, 신고전주의자인 프로코피에프는 고전적 형식의 틀 속에서 러시아적인 서정적 주제를 전 곡에 현대적으로 변형 사용하는 새로운 양식을 보여주고 있다. 즉 러시아풍의 제1주제는 그의 특성인 5가지의 성향들로 나타나 변화·발전되어 1악장뿐만이 아니고 전 악장에 걸쳐 통일적인 구조를 이루고 있음을 확인 할 수 있었다.

목 차

논문개요	i
I. 서론	1
II. 프로코피에프의 생애와 작품경향	4
1) 프로코피에프의 생애	4
2) 작품경향	9
III. 프로코피에프의 《바이올린 소나타2번》에 대한 개괄 ...	12
IV. 제1악장에 대한 집중 분석	20
V. 결론	49
참고문헌	
Abstract	

악 보 목 차

〈악보 1〉 제2악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디 1-6	14
〈악보 2〉 제2악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디 27-30	15
〈악보 3〉 제3악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디 1-4	16
〈악보 4〉 제4악장, 마디 72-75	17
〈악보 5〉 제4악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디 1-5	18
〈악보 6〉 제1주제, 마디 1-8	22
〈악보 7〉 경과구 첫 번째 부분, 마디 9-14	24
〈악보 8〉 경과구 두 번째 부분, 마디 15-21	25
〈악보 9〉 경과구 두 번째 부분, 마디 20-21	26
〈악보 10〉 제1주제 마디 1-4와 제2주제 마디 22-25의 바이올린 선을 비교	27
〈악보 11〉 제2주제부, 마디 21-29	28
〈악보 12〉 제2주제부, 마디 29-34	29
〈악보 13〉 제2주제부, 마디 34-38	30
〈악보 14〉 코데타, 마디 38-41	31
〈악보 15〉 발전부의 제1부분, 마디 42-48	34
〈악보 16〉 발전부의 제1부분, 마디 49-51	34
〈악보 17〉 발전부의 제2부분, 마디 52-57	36
〈악보 18〉 발전부의 제2부분, 마디 57-61	37
〈악보 19〉 발전부의 제2부분, 마디 62-70	39

〈악보 20〉 발전부의 제2부분, 마디 71-75	40
〈악보 21〉 발전부의 제3부분, 마디 76-78	41
〈악보 22〉 발전부의 제3부분, 마디 79-84	42
〈악보 23〉 재경과구, 마디 85-88	43
〈악보 24〉 코데타, 마디 119-122	46
〈악보 25〉 코다, 마디 123-130	47

표 목 차

<표 1> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번 Op.94a》의 전 악장 구성	13
<표 2> 제1악장 형식 구조	20
<표 3> 제시부의 전체적인 구조와 특징	32
<표 4> 발전부의 전체적인 구조와 특징	44
<표 5> 재현부, 코다의 전체적인 구조와 특징	48

I. 서론

프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953)는 19세기 말부터 20세기 전반에 걸쳐 활동했던 러시아 작곡가이자 피아니스트로 고전적인 틀에 현대적인 작곡기법을 사용하여 신고전주의¹⁾적 특징을 갖는 작품들을 작곡하였다.

프로코피에프의 생애는 어린 시절부터 서구로 떠나기 전까지 러시아에서 보낸 시기(1891-1918), 서구에서 활동하며 지낸 시기(1918-1936), 소련으로 돌아가서 보낸 시기(1936-1953)로 크게 3개의 시기로 나눌 수 있다²⁾. 프로코피에프가 미국과 유럽에서 활동했던 시기의 음악은 현대적 기법이 두드러지는 곡들을 자유롭게 작곡하였지만, 소련으로 돌아온 시기에는 스탈린(Iosif Vissarionovich Stalin, 1879-1953)의 독재 정치체제로 접어들면서 소련 사회에서 예술 분야가 자유롭지 못했다. 이런 정치적 영향으로 인해 사회주의 리얼리즘에 부합하는 곡을 작곡하려고 노력하였다. 사회주의 리얼리즘에 입각한 대표적인 작품은 혼성합창과 관현악을 위한 칸타타 《스탈린 만세》(*Zdravitsa: Hail to Stalin, Op. 85*)가 있다. 이러한 사회적 배경 속에서 프로코피에프는 새로운 단순성을 보이며 신고전주의적 성향이 나타나는 곡들을 작곡하였다. 프로코피에프에 의하면 자신의 작품들에서는 고전적(classical), 현대적(modern), 토카타적(toccatà), 서정적(lyrical), 괴기적(grotesque) 등 5가지 경향³⁾이 나타난다고 한다. 5가지의 경향은 프로코피에프의 작품에서 기초가 되고 있으며, 이런 특징들은 작품에서 다양하게 공존하고 있다. 즉 “고전적인 것과 괴기적인 것의 어울림, 고전적이면서 서

1) 1920년대부터 1930년대까지 성행한 운동으로, 낭만주의 음악의 감상주의에 대항하고 바로크 시대와 고전시대 음악의 표현상 제약과 작곡 기법으로 회귀하려는 움직임이다. [David McClery, 『클래식, 현대음악과의 만남』, 김형수번역 (포노 2012), 32.]

2) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 이석원, 오희숙 편집 (서울: 음악세계, 2001), 200.

3) 20세기 작곡가 연구회, 위의 책, 227에서 재인용.

정적인 경향 또는 서정적인 것과 괴기적인 것의 결합”⁴⁾ 등이 그러한 특성이다.

프로코피에프는 2곡의 바이올린과 피아노를 위한 소나타를 작곡하였다. 제1번은 오랜 기간 동안 작곡한 곡으로 진지하고 엄숙한 분위기를 가지며, 1947년에 스탈린상을 수상하기도 하였다. 제2차 세계대전이 절정에 치달던 1944년에 작곡된 2번은 1번보다 먼저 발표되었다. 2번은 다비드 오이스트라흐(David Fyodorovich Oistrakh, 1908-1974)의 권유로 《플루트와 피아노를 위한 소나타》(*Sonata for Flute and Piano, op.94*)를 개작한 곡으로 4악장으로 구성된 고전적인 소나타 형식의 틀을 따르고 있다. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번》은 고전 소나타 형식의 틀 속에 러시아적 색채가 나타나는 서정적인 선율과 경쾌하고 익살스러운 리듬, 미묘한 조바뀜, 서정적인 선율, 타악기적인 텍스처, 화려한 현대적인 화성 등이 잘 나타난다. 즉 이 곡은 신고전주의적 성향이 잘 드러나며, 민족적인 색채와 현대적인 화성이 어우러진 곡으로 프로코피에프의 특유의 작곡 기법이 잘 드러나는 곡이다.

본 연구에서는 연구자가 연주한 경험이 있는 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번》에 내재된 특성을 고찰하여 프로코피에프의 바이올린 소나타의 해석과 연주에 도움을 주고자 하는 것을 목적으로 한다.

프로코피에프 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번》은 많이 연주가 되고 있으며 학문적 연구 또한 많다. 학술연구정보서비스(riss)를 중심으로 바이올린 소나타 제2번에 대한 국내 선행논문을 알아본 결과, 바이올린 소나타2번과 플루트 소나타를 비교 분석한 연구⁵⁾, 바이올린 소나타1번과 2번을 비교 분석한 연구⁶⁾, 1악장을 중심으로 한 연구⁷⁾, 테마의 변형과 발전에 대

4) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 228.

5) 장윤지, “S. Prokofiev의 Sonata for Flute and Piano in D Major, No. 2, Op. 94와 Sonata for Violin and Piano in D Major, No. 2, Op. 94a의 연주법을 중심으로 한 비교 분석,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2014).

한 분석 연구⁸⁾가 있으며, 다수의 연구들은 전 악장 분석을 통해 신고전주의적 경향과 프로코피에프의 5가지 작품경향이 어떻게 드러나고 있는지 살펴보고 있다. 이 중 1악장을 중심으로 한 연구자 강보경은 1악장을 중심으로 전통성과 현대성에 관한 연구를 하였으며, 조성·선율·리듬·다이내믹을 중심으로 분석연구를 하였다. 하지만 다채로운 음색에 관한 연구는 단순히 현대성에 초점을 맞추어 연구되었으며, 주제 선율의 특성과 소나타의 구조에서 가지는 의미에 대해 세밀하게 연구되지 않았다.

이러한 선행연구들의 한계점을 보완하고자 본 논문에서는 제2번 바이올린 소나타 1악장을 집중 분석하여 러시아 색채가 나는 주제 선율의 특성과 이 주제선율이 어떻게 전 악장에 걸쳐서 변형되어 나타나며 통일적인 구조를 이루는지 알아보려고 한다. 무엇보다도 전 소나타 악장에 기초가 되는 제1악장에 대한 심도 있는 분석이 본 연구의 중심 범위이다.

연구 방법은 우선 여러 문헌을 참고로 하여 프로코피에프의 생애와 작품 경향을 알아볼 것이다. 이어서 바이올린 소나타 제2번에 대한 전체적 개괄을 통하여 악장별 형식과 특징, 그리고 1악장 주제선율이 어떻게 변형되어 전 악장에 다채롭게 나타났는지 알아볼 것이다. 또한 제1악장의 집중 분석을 통해 프로코피에프의 작품경향들이 어떻게 드러나고 있는지 살펴 볼 것이며, 처음 제시되는 러시아풍의 제1주제선율이 소나타악장형식에서 어떻게 다양한 색채로 변형되고 어떠한 기법을 통해 음악적 전개를 이루는지를 알아 볼 것이다.

6) 임채진, “프로코피에프 바이올린 소나타 1번 op.80 번과 2번 op.94 의 비교분석,” (동아대학교 석사학위논문, 2010).

7) 강보경, “세르게이 프로코피에프의 음악에서 나타나는 보수성과 혁신성에 관한 연구: 바이올린 소나타 2번의 제 1악장을 중심으로,”(한양대학교 석사학위논문, 2015).

8) 신주연, “S. Prokofiev Violin Sonata D Major No.2 op.94a에 나타나는 테마의 변형과 발전에 대한 분석,”(부산대학교 석사학위논문, 2003).

II. 프로코피에프의 생애와 작품경향

1) 프로코피에프의 생애

러시아 작곡가이며 피아니스트인 프로코피에프는 러시아혁명⁹⁾이 일어난 직후 러시아를 떠나 서구에서 활동한 다른 음악가들과 달리 러시아를 떠난 후 20년 후에 다시 소련으로 돌아와 활동한 유일한 작곡가였다.¹⁰⁾ 프로코피에프의 작품은 시기별로 양식적인 변화가 뚜렷하게 나타나지 않기 때문에 그의 삶과 음악은 그가 활동했던 지역에 따라 러시아 시기(1891-1918), 서구에서의 활동 시기(1918-1936), 소련으로 복귀한 시기(1936-1953)로 구분하여 설명 할 수 있다.¹¹⁾

(1) 러시아 시기(1891-1918)

프로코피에프는 1891년 4월 23일 러시아 우크라이나 지방의 손트조브카(Sontsovka)에서 태어났고, 피아니스트인 어머니의 영향으로 어릴적부터 음악을 접하며 성장하였다. 5세가 되던 해에는 《인도의 갤럽》(*Indian Galop*)이라는 작품을 작곡 하였으며 9세와 10세 때는 오페라 《거인》(*The Giant: Velikan*)과 《무인도》(*On Desert Islands*)를 작곡하고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 소나타를 연주 하는 등 어려서부터 음악에 재능을 보였다. 1902년 세르게이 타네예프(Sergey Taneyev, 1856-1915)의 소개로 글리에르(Reinhold M. Gliere, 1874-1956)에게 화성법을 지도 받고, 1904년 알렉산드르 글라주노프(Alexander Glazunov, 1865-1936)의 권유로 상트 페

9) 1917년 러시아에서 일어난 2월 혁명과 10월 혁명(볼셰비키 혁명)을 아울러 이르는 말이다. 이 사건을 계기로 볼셰비키에 의한 소비에트 정부가 성립된 사건이다.

10) Dorothea Redepenning, "Prokofiev, Sergey" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 20: 404.

11) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2 고전에서 20세기 까지』 (경기: 나남, 2006), 510.

테르부르크 음악원에 입학하였다. 프로코피에프는 10년간 음악원에 재학하면 리아도프(Anatol Konstantinovich Liadov, 1855-1914)에게 화성학과 대위법을 림스키 코르사코브(Rimskii-Korsakov, 1844-1908)에게 관현악법을 배웠지만, 이들의 음악적 성향이 자신이 추구하는 새롭고 현대적인 방향과는 맞지 않아 지루해하고 흥미를 가지지 못했다.¹²⁾

프로코피에프는 1908년 ‘현대음악의 밤’ 모임에서 《동화》(*Fairy Tale*, Op. 3)과 《피아노 소품집 Op. 4》(*Four Pieces*, Op. 4)를 연주함으로써 공식적인 데뷔를 하게 되었고¹³⁾, 1910년 《피아노 소나타 Op. 1》(*Piano Sonata in f minor*, Op. 1)과 《피아노 연습곡 Op. 2》(*Four Etudes*, Op. 2)로 모스크바에서 첫 데뷔 연주를 하면서 이름을 알리게 되었다.¹⁴⁾

1914년 디아길레프(Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872-1929)와의 만남을 계기로 발레곡을 쓰기 시작하였다. 당시 디아길레프는 발레의 소재를 러시아의 민속적인 것에서 끌어내 러시아적인 음악을 쓰길 원했다. 그리하여 프로코피에프에게 러시아의 민속과 민요를 공부하도록 제안하였고 이후 프로코피에프는 러시아적 소재와 민요에 대해 연구하고 흥미를 가지게 되었다. 이때 그는 발레곡 《알라 이 롤리》(*Ala i Lolli*, Op. 20)를 작곡 하지만 무대에 올리지는 못하였다. 1917년은 2월 혁명에 의해 임시정부가 수립되었고 10월에는 사회주의 혁명이 일어나는 등 정치적 문화적 격변기였다.¹⁵⁾ 이런 정치적 혼란으로 인해 결국 프로코피에프는 1918년 5월 러시아를 떠나게 된다.

(2) 서구에서의 활동 시기(1918-1936)

12) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리: 프로코피에프』, (서울: 음악세계, 2002), 11.

13) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 205.

14) Dorothea Redepenning, "Prokofiev, Sergey", 406.

15) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리: 프로코피에프』, 14.

서구에서의 활동 시기는 2시기로 나뉜다. 그것은 미국망명시기 (1918-1922)와 유럽활동시기 (1922-1936)이다. 1917년 러시아는 두 차례의 러시아 혁명과 1918년 독일의 침공으로 사회적으로 문화적으로 큰 격변기를 겪게 되면서 나라 이름이 소련으로 바뀌고 자유롭고 창조적인 예술 활동이 제지되었다.¹⁶⁾ 이러한 정치사회적 변화로 인해 프로코피에프는 러시아에서 미국으로 망명하게 된다. 그는 뉴욕에서 성공적인 피아노 독주회로 호평을 받으며 데뷔하였고, 1919년 시카고 오페라단으로부터 오페라를 위촉받아 《3개의 오렌지에 대한 사랑》(*The Love for Three Oranges, Op. 33*)을 작곡하였다. 1920년 오페라 《불타는 천사》(*The Fiery Angel, Op. 37*)를 작곡 하고 있었지만, 미국에서 상영될 가능성이 없다고 판단하여 파리로 가기로 결심했다. 프로코피에프는 미국에서 작곡활동보다는 연주활동에 중점을 두었다. 하지만 그는 미국의 활동이 점진적인 실패과정이라고 묘사했다.¹⁷⁾

프로코피에프는 미국 활동을 정리하고 파리로 거처를 옮긴다. 파리에서 활동하는 동안 디아길레프와 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)와의 교분을 새롭게 하였고, 프랑스 6인조¹⁸⁾와 친분을 쌓으며 지내게 된다. 디아길레프의 제안으로 개작한 발레곡 《광대》(*The Buffon, Op. 21*)는 대단한 성공을 거두며, 언론은 프로코피에프를 스트라빈스키의 후계자로서 소개하였다.

당시 그의 음악은 《돌아온 탕자》(*The Prodigal Son, Op. 46*)로 인해 전환기를 맞이하게 되었다. 서정적인 선율과 고전적인 성격을 띠고 있는 이 작품은, 프로코피에프의 음악 경향이 고전적인 성격으로 바뀌는 전환점이 되

16) 박성희, “세르게이 프로코피에프의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 D장조, Op.94bis>에 관한 분석연구,”(성신여자대학교 석사학위논문, 2014), 5.

17) Dorothea Redepenning, “Prokofiev, Sergey”, 408.

18) 후기낭만 음악과 인상주의 음악을 반대하는 작곡가 6명에게 붙인 이름으로, 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955), 미요(Darius Milhaud, 1892-1974), 폴랑(Francia Poulenc, 1899-1963), 오릭(Georges Auric, 1899-1983), 뒤레(Louis Durey, 1888-1979), 타유페르(Germaine Tailleferre, 1892-1983)로 구성된다.

었다. 이러한 점에서 볼 때, 프로코피에프의 음악 양식이 소련으로 복귀하여 바뀐 것이 아니라 음악관의 변화가 그를 소련으로 돌아가게 했다”¹⁹⁾고 생각할 수 있다.

프로코피에프는 1927년 3개월간 소련에서 연주여행을 하고 돌아온 후, 다음해 11월에 다시 재방문하여 하여 음악가들과 친분을 쌓았으며, 1936년에 결국 소련으로 귀향하였다. 이 시기 소련은 극심한 체제의 변화를 겪고 불안한 시기였다. 그럼에도 불구하고 그가 귀향한 이유에 대해 많은 의문과 추측이 있다. 그 중 가장 많이 언급되는 이유는 고국에 대한 향수이다. 고국을 방문하였을 때 많은 사람들의 따뜻한 대접에 감동을 하였고, 소련에서의 자신의 높은 입지와 작품에 대한 인정이 그가 귀국을 결심하게 된 큰 이유라고 생각된다.²⁰⁾ 서구에서 활동 시기는 “프로코피에프에 있어 실패와 성공, 방황과 확신이 교차하는 복잡한 시기였”기 때문이다.²¹⁾

(3) 소련으로 복귀한 시기(1936-1953)

이 당시 소련은 ‘사회주의 리얼리즘’(Socialist Realism)이 확립된 시기로, 인민이 쉽게 이해할 수 있는 대중적이고 낙관적인 음악을 요구 하였다.²²⁾ 프로코피에프는 귀향한 후에는 ‘새로운 단순성’과 사회주의 리얼리즘에 따라 음악을 쓰려고 노력하였다. 프로코피에프는 ‘새로운 단순성’에 대해 “무엇보다도 곡이 선율적이어야 한다. 게다가 선율은 반복적이거나 사소하지 않으면서도 단순하고 이해 할 수 있는 것이어야 한다[...] 단순성은 구식의 단순성이 아닌 새로운 단순성(new simplicity)이어야한다”²³⁾ 라고 언급하였다. 사회주의 리얼리즘을 반영한 곡으로는 《10월 혁명 20주년 기

19) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리: 프로코피에프』, 18.

20) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 212.

21) 음악지우사, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리: 프로코피에프』, 17.

22) 서혜영, 『20세기의 피아노 음악: 드뷔시에서 볼콤편까지』 (경기: 지음 2004), 177.

23) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 235.

넘 칸타타 Op.74》(*Cantata for the Twentieth Anniversary of October, Op. 74*), 《스탈린 만세》(*Zdravitsa: Hail to Stalin, Op. 85*) 등이 있지만, 대부분의 곡들이 당국으로부터 공식적 인정을 받지 못하고 실패하였다.

1948년 소련의 당중앙위원회는 프로코피에프를 포함한 쇼스타코비치(Dmitrii Shostakovich, 1906-1975), 카차투리안(Aram Khachaturian, 1930-1978), 미야코프스키(Nikolai Miaskovsky, 1881-1955) 4인을 사회주의 리얼리즘 보다는 순수 음악적 경향을 띠는 형식주의자들과고 공표하며 음악활동에 억압을 가했다.²⁴⁾ 프로코피에프는 영웅이야기인 오페라 《진정한 인간의 이야기》(*The Story of a Real Man, Op. 117*)로 당과의 관계를 회복하려고 노력하였으나 받아 드려지지 않았다. 그 이후 프로코피에프의 건강은 더욱 나빠졌으며 1953년 3월5일 62세의 나이로 프로코피에프는 뇌출혈로 사망하였다.²⁵⁾

이 시기에는 작곡된 대표적인 곡으로는 서정적인 선율과 고전적인 면이 나타나는 3편의 발레곡 《로미오와 줄리엣》(*Romeo and Juliet, Op. 64*), 《신데렐라》(*Cinderella: Zolushka, Op. 87*), 《석화》(*The Stone Flower, Op. 118*)와 타악기적인 리듬과 불협화적인 면이 나타나는 피아노 소나타 6번(*Op. 82*), 7번(*Op. 83*), 8번(*Op. 84*)이 있다. 피아노 소나타 6,7,8번은 ‘전쟁 소나타’라고 불리며, 이 중 7번 소나타는 가장 큰 호응을 얻어 스탈린상을 받았다. 그에 반해 9번(*Op. 103*), 10번(*Op. 137*) 소나타에서는 새로운 단순성에 의해 작곡 되었다. 또한 3편의 교향곡을 작곡하는데 그 중 《교향곡 5번》(*Symphony No. 5 in B b Major, Op. 100*)은 ‘전쟁 교향곡’이라고도 불린다. 실내악 작품으로는 《바이올린 소나타 1번》(*Violin Sonata in f minor, Op. 80*), 본 논문의 고찰 대상인 플루트 소나타를 개작한 바이올린 소나타 2번(*Violin Sonata in d minor, Op. 94a*), 《첼로소나타 Op. 119》

24) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 219.

25) 20세기 작곡가 연구회, 위의 책, 220.

(*Cello Sonata in C Major, Op.119*), 《현악4중주 제2번》(*String Quartet in F Major, Op.92*) 등이 있다.

2) 작품 경향

프로코피에프가 남긴 많은 작품들은 고전적인 면과 현대적인 면이 모두 나타난다. 고전적 형식인 소나타나 교향곡 등의 장르를 사용하였다는 점이나 조성을 유지하려는 노력이 보인 점에서 그가 기본적으로 전통적인 틀을 유지하려고 하였다는 것을 알 수 있다.

프로코피에프는 1941년에 쓴 자서전에서 자신의 작품들을 5가지의 경향들로 나누어 설명하였다. 그 경향들에 따라 그의 작품의 특징을 설명하면 아래와 같다.

첫 번째는 고전적 성향이다. 프로코피에프는 고전적 형식인 소나타, 협주곡, 현악4중주, 교향곡 등의 장르를 썼고 형식적인 면에서도 새로운 형식도 있지만, 1악장에서는 대부분 소나타 형식을 사용했다. 또한 조성을 유지하려고 노력하였고, 불협화음과 반음계적인 음이 나오지만 3화음을 기본 틀로 사용하여 으뜸화음을 중심으로 곡 전개를 시키는 등 고전적인 형식이 나타난다. 프로코피에프 이런 고전적인 성향이 처음 나타난 곡으로는 교향곡1번 《고전》(*Classical in D Major, Op.25*)이다. 초기 작품인 이 곡은 현대적인 음악을 추구하고 선호하던 프로코피에프가 체레프닌(Alexander Tcherepnin, 1899-1977)의 수업에서 고전작곡가들의 양식을 새롭게 발견하게 되면서 영감을 얻었다. 《고전》은 “현대식으로 무장한 채 20세기에 다시 등장한 하이든의 음악 같았다. 이 작품은 신고전주의의 초기 대표작에 해당한다.”²⁶⁾

두 번째는 혁신적이며 급진적인 면을 추구하는 20세기 작곡가의 성향인 현대적 경향이다. 프로코피에프의 음악에는 불규칙한 박자기호, 리듬의 변

26) David McCleery, 『클래식, 현대음악과의 만남』, 32.

화, 반음계적인 음과 복화음(poly-tonal)들이 나타나는데, 그는 현대적인 어법을 사용하므로 자신의 강렬한 감정을 자유롭게 표현하였다. 이러한 현대성은 화성뿐 아닌 선율, 리듬, 관현악법 등에서도 나타난다. 피아노곡 《환영》(*Phantom, Op. 3*), 오페라 《노름꾼》(*The Gambler: Igrok, Op. 24*), 칸타타 《일곱, 그들은 일곱》(*Seven, They are Seven, Op. 30*), 《교향곡 2번》(*Symphony in d minor, Op. 40*) 등에서 현대적인 경향이 발견된다.

세 번째 경향은 토카타적 경향이다. 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 《토카타》(*Toccata in C Major, Op. 7*)에서 영향을 받은 것으로 토카타적 경향은²⁷⁾ 건반악기를 위한 즉흥적인 악곡의 형식으로, 주제를 가지지 않는 기계적인 음형의 반복, 템포의 자유로움, 빠른 음표로 된 악구의 교체가 특징이다. 프로코피에프는 계속 반복되는 빠른 리듬의 사용으로 타악기적 효과를 내면서 역동적인 분위기를 보여준다. 이러한 토카타적 경향은 《연습곡 Op. 2》(*Four Etudes, Op. 2*), 《피아노협주곡 제2번》(*Piano Concerto in g minor, Op. 16*)의 스케르초, 《토카타 Op. 11》(*Toccata in d minor, Op. 11*) 등에서 발견된다.

네 번째 경향은 서정적 경향이다. 프로코피에프는 사색적이고 서정적인 분위기를 선율에 담으려고 했다. 그는 긴 선율선을 능숙하게 다루는 작곡가였다. 프로코피에프는 시간이 지날수록 선율의 중요성을 인식하였는데 이것은 한 번 들어서 이해할 수 있을 정도로 쉬운 선율을 써야한다는 사회주의 리얼리즘의 원칙과 일치한다. 《바이올린 협주곡 2번》(*Violin Concerto in g minor, Op. 63*), 《로미오와 줄리엣》(*Romeo and Juliet, Op. 64*), 《신데렐라》(*Cinderella: Zolushka, Op. 87*) 등에서 서정적인 경향이 발견된다.

다섯 번째 경향은 괴기적 경향이다. 프로코피에프 작품에는 변덕스러움, 우스꽝스럽고, 어울리지 않는 선율이나 내용에서 오는 재미 등의 괴기적인

27) 서혜영, 『20세기의 피아노 음악: 드뷔시에서 볼콰까지』, 178.

성향이 나타난다. “이 성향은 다른 요소로부터 생겨난 부차적 요소로서” 프로코피에프는 “‘해학, 변덕스러움, 비웃음, 조롱’으로 표현되기를 원했다.”²⁸⁾ 1941년에 완성한 《풍자》(*Sarcasms, Op. 17*)는 이러한 기괴한 양식의 극치를 보여주는 작품이다.²⁹⁾ 이러한 5가지의 성향들은 한 작품에 하나씩 나타나는 것이 아니라, 여러 성향들이 한 작품에 결합되어 나타난다.

28) 서혜영, 『20세기의 피아노 음악: 드뷔시에서 볼콕까지』, 178.

29) 20세기 작곡가 연구회, 『20세기 작곡가 연구 II』, 206.

Ⅲ. 프로코피에프 《바이올린 소나타 2번》에 대한 개괄

1941년 2차 세계대전중에 있을 때 독일군이 소련을 침공하게 되자 소련은 예술가들을 남부지방으로 피신시켰다. 피난처에서도 프로코피에프는 창작활동을 계속하는데 1943년 그곳에서 《플루트 소나타 op.94》를 완성시킨다.

플루트 소나타는 1943년 12월 플루티스트 하리코프스키(N. I. Kharkovskij, 1906-)와 피아니스트 리히테르(Sviatoslav Teofilovich Richter, 1915-1997)에 의해 모스크바에서 초연이 되었다. 이 연주를 들은 바이올리니스트 다비드 오이스트라흐는 부드럽고 매끄러운 플루트 선율에 매력을 느끼게 되었고, 1944년 다비드 오이스트라흐의 권유로 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번》으로 개작되었다.³⁰⁾ 바이올린과 피아노를 위한 소나타 개작에서 피아노 반주는 원곡대로 사용하였지만, 악기 파트에서는 하모닉스(harmonics)³¹⁾, 피치카토(pizzicato)³²⁾, 더블 스톱핑(double stopping)³³⁾ 등 바이올린 주법이 첨가되면서 더 감미롭고 화려하며 풍부한 음색이 두드러지게 되었다. 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번 Op.94a》는 파리 시절 친구인 요제프 시게티에게 헌정되었고, 1944년 6월 17일 다비드 오이스트라흐와 피아니스트 레프 오보린에 의해 모스크바에서 초연되었다.

프로코피에프의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번 Op.94a》는 4악장으로 구성된 고전적인 소나타이다. 이 곡은 고전적인 틀과 조성 속에서 프로코피에프의 특유의 음악 기법이 잘 드러난다. 경쾌하고 익살스러운 리듬과 미묘한 조바뀔, 서정적인 선율, 타악기적인 텍스처, 화려한 화성의 변

30) 『음악대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1996), “실내악곡”, 171.

31) “개방현 1/2 또는 1/3 지점에 가볍게 손을 대서 옥타브 위의 음이나 5도 위의 음을 다른 성분보다 크게 내는 주법.”[Masuzo Yanagida, 『악기구조교과서』, 안혜은 옮김(서울: 보누스 2018), 92.]

32) “왼손 손가락으로 현을 뜯는 주법.”.[Masuzo Yanagida, 위의 책, 92.]

33) “인접한 두 현을 동시에 켜는 주법.”.[Masuzo Yanagida, 위의 책, 93.]

화가 잘 나타난다. 제 1악장은 소나타 형식, 2악장은 스케르초 형식, 3악장은 단순 3부분 형식, 4악장은 론도 소나타 형식으로 구성된 전형적인 고전 소나타 사이클의 형식이다. 각 악장의 형식, 조성, 박자, 빠르기는 다음 표와 같다<표 1>.

<표 1> 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번 Op.94a》의 전 악장 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기
1악장	Sonata	D Major	4/4	Moderato
2악장	Scherzo	a minor	3/4	Presto
3악장	3부분 형식	F Major	2/4	Andante
4악장	Rondo Sonata	D Major	4/4	Allegro con brio

1악장은 제시부, 발전부, 재현부로 구성된 전형적인 고전주의 소나타 형식이다. 제시부의 제1주제에서는 러시아풍의 서정적인 분위기를 가지는 주제 선율이 사용되었는데, 이 주제 선율은 제시부뿐만 아니라 전 악장에 걸쳐서 변형되어 나타나며 통일적인 구조를 보인다. 그러므로 서구 고전주의 소나타 형식과 러시아 풍의 음악 혼합이 이 곡의 특징이라고 볼 수 있다. 또한 신고전주의자인 프로코피에프는 고전적 형식 틀 속에서 러시아적인 서정적 주제를 전 곡에 현대적으로 변형 사용하는 새로운 양식을 보여주고 있다. 이 점이 이 곡의 특징이라고 할 수 있다.

유려한 선율선을 보이는 서정적인 제1주제는 붓점 리듬의 리드미컬한 선율로 진행되는 제2주제와 대조를 이룬다. 즉 제2주제 또한 제1주제적 요소로부터 유도된다. 발전부에서 제1주제와 제2주제는 다양한 형태로 변화된다. 재현부에 이어지는 짧은 코다에서 제1주제의 선율이 다시 여운을 남기며 끝난다. 1악장에 대한 자세한 설명은 다음 장에서 집중 분석에서 하도록

하겠다.

제2악장은 경쾌한 스케르초이다. 원곡인 플루트 소나타 빠르기는 알레그레토 스케르잔도(Allegretto scherzando)이지만 바이올린 소나타 빠르기는 프레스토(Presto)로 개작되었다. A-B-A'로 구성된 3부 형식에서 A부분은 활기차고 경쾌한 리듬을 피아노와 바이올린이 함께 전개하면서 유머러스한 분위기를 나타낸다. B부분은 서정적이고 고요한 분위기 음악인데, 바이올린 악기 특성인 하모닉스로 분위기를 표현하였다. 이 부분은 바이올린 소나타로 개작 시 플루트 부분을 바꾼 유형 중 하나이다. 다시 A부분이 재현되고 바이올린과 피아노는 주제 음형을 서로 주고받으며 화려하게 악장을 마친다. 2악장은 전체적으로 리듬을 강조하는 헤미올라(Hemiola), 당김음, 악센트 이동 등 여러 기법들을 사용하여 익살스럽고, 경쾌한 분위기가 잘 나타난다. 특히 흥미로운 것은 1악장의 제1주제 머리 모티브에서 서정적인 분위기를 가지는 완전4도 상·하행의 도약진행이 스케르초 악장에서 굉장히 경쾌하고 때로는 긴장감과 긴박함을 주는 느낌으로 변형되어 나타난다는 것이다 <악보 1>.

<악보 1> 제2악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디1-6

제1악장(마디 1-4)
Moderato ♩ = 80
mf 동기a(완전4도 음정)

제2악장(마디 1-6)
Presto
p stacc.
제1악장의 제1주제 동기a 변형

완전4도 상하행의 도약진행 모티브는 여러 형태로 변형되어 스케르초 악

장의 피아노에서 오스티나토 음형이 토카타적으로 반복된다. 이 고집스러운 모티브는 2악장 마디1-26까지의 왼손과 오른손에서 함께 나타나고, 마디 27-33의 왼손에서 날카로운 스타카토로 연주되며 긴박함을 불러일으킨다. 이렇게 양손에서 교대로 혹은 왼손에서 스타카토로 연주되는 모티브는 스케르초 악장의 기본적인 울림이다<악보 2>.

<악보 2> 제2악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디27-30

제1악장(마디 1-4)

Moderato ♩ = 80

mf 동기a(완전4도 음정)

2악장(마디27-30)

제3악장은 느린 악장이다. 서정적인 분위기가 잘 나타나는 곡으로 A-B-A'의 3부분 형식으로 이루어진다. 바이올린이 차분하고 서정적인 선율의 주제를 연주하며 시작한다. B부분에서는 바이올린 선율이 셋잇단음표 음형을 반음계적 움직임으로 제시하고 피아노가 이어 받아 서로 응답하듯 주고받으며 주제를 변형시킨다. A' 부분은 피아노가 앞에 주요 주제를 옥타브로 제시하고 바이올린이 아름다운 장식 선율을 더한다. 3악장은 전체적으로 우아하고

서정적인 선율과 반음계적 진행이 특징이다. 서정적인 3악장에서도 1악장의 제1주제 요소들이 나타나고 있다. 마디1-9의 바이올린 주선율은 1악장 제1주제와 같이 완전4도 도약으로 시작하며, 완전4도 도약 음형과 이를 변형한 도약 음형들을 계속 사용하고 있다. 또한 피아노 반주부분은 1악장의 제1주제 반주부와 비슷하게 8분 음표를 사용한 분산화음 형태로 이루어져 있으며, 완전5도 도약으로 진행되는 왼손은 1악장에 나오는 마디1의 왼손 도약 진행의 변형으로 볼 수 있다. 또한 피아노 왼손에서도 1악장 제1주제의 동기인 완전4도 진행이 나타나고 있다<악보 3>.

<악보 3> 제3악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디1-4

제1악장(마디 1-4)
Moderato ♩ = 80

mf 동기a(완전4도 음정)

제3악장(마디1-4)
Andante ♩ = 69

mp

p legato

3악장에서는 완전4도 도약진행 외에도 1악장의 제1주제에 나오는 셋잇단음표 음형이 축소·변형 되어 악곡 전체에 나타나고 있으며, 순차적 반음계

하행진행 또한 3악장에서 가장 중요한 요소로 사용되고 있다.

제4악장은 역동적이고 생기가 넘치는 가장 화려한 악장으로 론도소나타 형식으로 구성되어 있다. 템포 변화가 많으며 피아노는 행진곡 같은 리듬과 생동감 있는 리듬을 사용하였다. 특히 마디 72-75의 넓은 도약과 악센트로 이루어진 왼손은 타악기적 효과가 확실히 나타나고 굉장히 웅장하면서 전쟁 소나타 같은 느낌을 주고 있다. 프로코피에프가 당시 2차 세계 대전이던 시대적 배경을 작품 속에 표현했음을 유추해 볼 수 있다<악보 4>.

<악보 4> 제4악장, 마디 72-75

The image shows a musical score for measures 72-75. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature has one flat (B-flat). The right hand starts with a melodic phrase in measure 72, followed by rests. The left hand plays a complex, rhythmic accompaniment with wide intervals and a strong, percussive quality. The dynamic marking is 'ff' (fortissimo). A label '타악기적 효과' (percussive effect) is placed below the left hand part, with arrows pointing to specific notes.

4악장에서도 1악장의 제1주제에 나왔던 요소들이 사용되어 1악장과 통일성을 갖추고 있다. 마디 1-5의 바이올린 주선율은 1악장의 1주제와 같이 완전4도 도약 음정으로 시작하고 있으며, 완전4도 도약 동기를 변형 발전시켜 주제선율을 전개시키고 있다. 또한 피아노 왼손에는 반음계 상행 진행이 나타난다<악보 5>.

<악보 5> 제4악장에 나타난 제1악장 제1주제적 요소의 변형·발전, 마디1-5

제1악장(마디 1-4)
Moderato ♩ = 80
mf 동기a(완전4도 음정)

제4악장(마디1-5)
Allegro con brio

반음계적 상행 진행

이처럼 프로코피에프 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 2번》은 러시아 민요풍의 서정적인 선율을 가지는 1악장의 제1주제선율이 전 악장에 걸쳐 변형되어 곡을 이루고 있음을 알 수 있다. 특히 제1주제 선율의 머리 모티브인 완전4도 상·하행 도약진행이 다양한 분위기로 변화 되어 나타나고 있다. 그것은 1악장의 민속적이고 서정적인 요소로부터 긴박감을 불어일으키는 분위기로 스케르초 악장에서 변화되어 울리며, 3악장에서는 우아한 선율 성으로, 그리고 4악장에서는 행진곡풍의 느낌으로 다양하게 변조된다. 이렇게 전곡의 중요한 요소가 제시되는 1악장을 자세하게 분석하고자 한다. 그리하여 프로코피에프가 고전적인 형식 속에서 러시아적 색채와 현대성을 어

평게 혼합 하고 있으며, 이를 통해 프로코피에프의 특성이 어떠한 방식으로 나타나는지 알아보고자 한다.

IV. 제1악장에 대한 집중분석

제1악장은 전형적인 고전주의 소나타형식으로 각각 제시부, 발전부, 재현부, Coda로 이루어져 있다. 제1악장의 형식구조는 다음과 같다<표 2>.

<표 2> 제1악장 형식구조

	형식	마디	조성
제시부	제1주제부	1-8	D Major
	경과구	9-21	D Major → b minor
	제2주제부	22-37	A Major
	Codetta	38-41	A Major
발전부	제1부분	42-57	A Major
	제2부분	57-75	G Major-G
	제3부분	76-84	G Major
	경과구	85-88	B b Major
재현부	제1주제의 재현	89-102	D Major
	제2주제의 재현	103-115	D Major
	Codetta	115-122	D Major
Coda	Coda	123-130	D Major-b b minor-D Major

(1) 제시부

① 제1주제 (마디1-8)

평안한 분위기를 가지는 러시아풍의 제1주제가 바이올린 주선율에서 제시된다. 제1주제는 8마디 악절로 이루어지는데, 4마디의 주제선율(마디1-4)과 이 선율을 장2도 아래에서 반복하는 4+4의 유사악절로 구성된다.

마디1-4의 바이올린 성부는 전체적으로 D장조의 딸림음(A₅)에서 출발하여 으뜸음(D₅)을 향하여 순차적으로 하행하는 선율을 네 마디에 걸친 긴 호흡으로 그려내며 프로코피에프 음악의 대표적 특징 중 하나인 서정성을 극대화한다. 이와 함께 셋잇단음표 리듬, 옥타브를 넘나드는 꾸밈음과 빠른 패시지, 붙임줄을 통한 엇박자, 악센트와 테누토 등 다양한 리듬형과 악상을 통해 다소 밋밋하게 들릴 수 있는 선율을 다양하게 장식함으로써 단순함을 탈피한다.

딸림음인 A₅음에서 세 박에 걸쳐 길게 머무르던 시작음(마디1)은 으뜸음(D₆)으로 완전4도 도약 상행 한 후 다시 하행하여 제자리로 돌아온다. 이 A₅음은 셋잇단음표 리듬에 의해 분할되어 반복되며 주요 음으로서 강조된 후 셋잇단음표 리듬으로 순차 하행하여 D장조의 제2음인 E₅음에 도달한다. E₅음은 두 박에 걸쳐 길게 유지되다가 빠른 32분음표의 셋잇단음표 리듬으로 화려하게 장식된 후 주음인 D₅음으로 마무리된다. 이 주제 선율에서 완전4도 상행하는 음정과 셋잇단음표의 유동적인 리듬은 이 작품의 전 악장에서 다양한 형태로 변형되어 나타나면서 곡의 통일성을 이룬다. 그러므로 4도 상행하는 음정을 동기a라고 하고 셋잇단음표 리듬을 동기b라고 칭한다.

바이올린이 연주하는 제 1주제 선율에서 특징적인 것은 이 작품의 조성인 D장조인 제3음인 F#음이 등장하지 않는다는 것이다. F#음 대신 F음이 사용되고, 제3음 대신 제2음인 E음이 더 중요한 음으로 길게 울린다. 이러한 선율의 특성은 서구 유럽의 3화음을 중심으로 펼쳐지는 선율성과는 다른 것으로 프로코피에프는 1주제의 바이올린 성부에서 교회선법 중 하나인 D도리아 선법을 사용하고 있다. 또한, 흥미로운 것은 바이올린 성부에서 연주되는 D도리아 선법의 완전4도 음정의 주제 선율이 피아노의 왼손에서 동일한 음정 관계에 의해 변형된 형태로 대위 되어 울리는 음들이 G단3화음(마디1-2)의 음향이라는 것이다. 다시 말해 마디1-4는 교회선법을 사용하는 바이올린 성

부와 단조의 피아노 왼손 성부의 음향이 함께 울리며 복조성의 음향을 만들어내며, 이는 마디1-4가 변형 반복되는 마디5-8에서도 동일하게 나타난다.

마디5-8의 바이올린에서 변형 반복되는 주제 선율은 하행 이끈음(Eb⁵-D⁵, 마디6-7)을 가지는 D프리지아 선법이다. 마디1-4와 마찬가지로 피아노 왼손에서 단조 음향인 F단3화음(마디5-6)이 강조되는 복조성의 음향이다. 그러므로 피아니스트는 바이올린 주선율에 대위하는 왼손의 선율성에 유의하여야 한다.

이렇듯 바이올린 성부와 피아노 왼손 성부 간에 복조성 음향과 함께 다채로운 비화성음향이 사용된 반면, 마디1과 마디3의 피아노 왼손과 마디4의 바이올린이 강조하는 D음과 함께 마디8의 피아노 오른손의 내성에서 반음계적 상행 선율에 의해 마침내 도달하게 되는 F#음에 의하여 D장조의 조성적 색채가 유지된다<악보 6>.

<악보 6> 제1주제, 마디1-8

The musical score for the first theme (measures 1-8) is presented in two systems. The top system (measures 1-4) shows the violin part with a descending line and the piano accompaniment with a left hand playing D major triads and a right hand with a descending line. The bottom system (measures 5-8) shows the violin part with a descending line and the piano accompaniment with a left hand playing D major triads and a right hand with a descending line. The score is in 4/4 time, Moderato tempo (♩ = 80), and D major. Annotations include 'D 도리아 선법', '동기 a', '동기 b', 'D4-F#4 반음계적 상행선율', and 'D장3화음'.

이처럼 제1주제는 교회선법으로 바이올린이 연주하는 러시아풍의 서정적

선율과 피아노 왼손에서 강조되는 단3화음이 함께 울리는 복조성적인 음향이 결합된 폴리포닉적인 짜임새를 가진다. 프로코피에프는 1주제에서 선법이 결합된 복조성의 음향을 사용하는 한편, 시작 부분(마디1)과 종지부분(마디8)에서는 명료한 D장3화음의 음향을 통해 큰 틀에서는 고전적인 조성을 유지하고 있다.

② 경과구(마디9-21)

경과구는 조성적 특징과 선율의 전개방식에 따라 마디9-14와 마디15-21의 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 마디9-14는 2+2+2의 악구군(phrase group)으로써 D장조의 짧은 두 마디 악구가 제시 반복 후 변형되는 동형진행적 구성이다. 바이올린 성부에서는 *p*로 여리게 움직이는 새로운 동기 *c*인 16분음표의 짧은 상행 아르페지오 음형이 제시되는데, 이때 나타나는 완전5도의 음형은 동기 *a*를 변형·발전 시켜 제1주제와의 강한 연속성을 보인다. 마디9-10의 두 마디는 마디11-12에서 동일하게 반복된 후 마디13-14에서 증4도 아래인 A b 장조에서 동형진행으로 한 번 더 반복한다. 이때 피아노는 마디9에서 유니즌(unison)으로 시작한 뒤 마디10에서 오른손의 최상성부와 왼손의 최하성부가 서로 반 진행한다. 피아노 성부 역시 바이올린과 마찬가지로 D장3화음에서 A증3화음으로 진행하며 1주제의 특징을 그대로 따른다<악보 7>.

<악보 7> 경과구의 첫 번째 부분, 마디9-14

경과구의 두 번째 부분인 마디15-21은 2+3+2의 악구군으로, b단조의 두 마디 악구가 B장조, 그리고 d단조로 각각 전개되며 제2주제부를 준비한다. 조용하고 차분한 분위기를 갖는 첫 번째 경과구와 달리 *f*의 강한 셈여림으로 시작하는 바이올린 성부의 빠른 16분음표 패시지가 붓점 리듬과 셋잇단음표 리듬과 함께 역동적이고 강한 분위기를 형성한다. 마디15의 피아노 오른손에서 나타나는 b단조의 제1음과 제5음이 교대로 반복되는 4분음표 하행선율은 동기a를 연상시키며, 왼손에서 반복되는 오스티나토 주법의 옥타브 트릴 형태의 반주는 곡의 긴장감을 고조시킨다. 마디15의 피아노 양손의 선율과 리듬형은 마디16에서 각각 교차되어 피아노 오른손은 마디9의 바이올린 성부를 연상시키는 상행 아르페지오 음형을, 그리고 왼손은 상행 도약선율로 변

화된다<악보 8>.

<악보 8> 경과구 두 번째 부분, 마디15-21

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 15-16) shows the violin part with a triplet of eighth notes and a dotted quarter note, and the piano part with a steady eighth-note accompaniment. Annotations include 'f', '동기 a의 변형', and '붓점 리듬 등장'. The second system (measures 17-18) features a 'D음 강조' (D note emphasis) in the violin part and '내성추가' (softening added) in the piano part. The third system (measures 19-21) shows a 'd단조' (D minor) section with 'dim.' (diminuendo) markings and a 'p' (piano) dynamic.

마디17-20에서 바이올린 성부는 16분음표의 빠른 패시지와 함께 붓점 리듬과 셋잇단음표의 리듬이 넓은 음역에 걸쳐 넘나들며 더욱 역동성과 긴장감을 더해준다. 특히 마디16에서 처음 등장한 붓점 리듬이 마디17에서 연속적으로 사용되어 제2주제를 리듬적 특징을 미리 제시함으로써 2주제부로의 경과적 성격을 부여한다. 이때, 각 붓점마다 연결된 이음줄로 인해 바이올

린의 보잉(bowing)이 자연스럽게 도약하는 하행선율을 강조하게 된다. 또한 마디18-20에서 각 박에서 지속적으로 강조되는 D음은 마디17의 D#음과 대조적인 음향을 주어 다시 D를 중심으로 한 조성으로의 회귀를 알린다. 마디 18-19은 피아노에서 2박 단위의 동형진행에서 오른손에 내성이 추가되어 성부의 구성이 탄탄해지고, 그와 동시에 바이올린 성부에서 두 옥타브를 넘나드는 파동형 선율을 보임으로써 화려한 음색적 효과가 나타난다. 마디20에서 d단조의 으뜸화음으로 종지한 뒤 피아노 성부만으로 제2주제를 향한 전주 시작된다<악보 8>.

마디 20-22에서 피아노는 Unison으로 반음 상행 한 후 붓점리듬으로 진행 되는데, 이때 A장조의 이끄는음인 G#을 강조하며 제2주제부의 진행을 예비하고 있다. 제2주제부로 이어지는 피아노 성부는 자연스럽게 제1주제의 딸림조인 A장조로 전조되어 제2주제부로 연결된다. 경과구에서는 피아니스트가 정확한 아티큘레이션과 절제된 페달을 사용하여 생동감 있는 리듬이 더 잘 표현되도록 해야 한다<악보 9>.

<악보 9> 경과구 두 번째 부분, 마디 20-21

③ 제2주제부 (마디 22-38)

마디 21의 마지막 박에서부터 못갓춘마디로 시작하는 제2주제부는 제1주제의

딸림조인 A장조이며, 피아노(p)로 부드럽게 시작하는 바이올린 성부의 주제 선율을 피아노가 3도 병진행으로 보조한다. 앞서 교회선법과 단조의 음향을 함께 사용하여 복합적이고 모호한 다채로운 음향을 구성한 제1주제와 달리 제2주제부는 밝은 느낌의 A장조 음향이 비교적 뚜렷하게 나타난다. 제2주제부는 짜임새에 따라 마디 22-29, 마디 30-34, 마디 35-38의 세 부분으로 나뉜다.

먼저 제1주제와 제2주제의 바이올린 선율을 비교해보면, 두 주제 사이의 밀접한 유사성을 발견할 수 있다. 마디 22-25의 바이올린 성부는 붓점 리듬을 특징으로 하지만, 전체적인 선율 윤곽(melodic contour)은 제1주제로부터 파생된다. 제1주제(마디 1-2)의 완전4도 도약 선율인 동기 a는 마디 22-23에서 붓점리듬의 장식음과 함께 변형되어 나타나고, 마디 2-3의 완전4도 순차 하행선율은 마디 23-24에서 감7도 순차 하행선율로 확장된다. 또한 마디 3-4의 장2도 하행(E5-D5) 선율은 마디 24-25에서 단2도 상행(FX-G#) 음정으로 변화된다. 즉 제1주제 선율과 제2주제 선율은 리듬적인 움직임에서는 서로 대조적 음향을 만들지만, 선율적으로는 통일감을 준다<악보 10>.

<악보 10> 제1주제 마디 1-4와 제2주제 마디 22-25의 바이올린 선율 비교

제 1주제선율

동기 a 동기 b 완전4도 순차 하행선율 장2도 하행음정

제 2주제선율

동기 a의 확장 감7도 순차 하행선율 단2도 상행음정

피아노는 두 옥타브 간격의 Unison으로 진행되며 A음을 지속음으로 사용하여 A장조 조성을 확실하게 보여주고 있다. 하지만 비화성음을 사용하면서 불협화적인 음색이 나타나는데, 이는 프로코피에프의 현대적 경향으로 볼 수 있다. 마디 25의 마지막 박에서 바이올린이 완전4도 아래 동형진행으로 제2주제를 반복한다<악보 11>.

<악보 11> 제2주제부 첫 번째 부분, 마디 22-29

제 2주제

3도 병진행

A장조

지속음 (pedal point)

완전4도 아래 동형진행

E장조

제2주제부 두 번째 부분은 마디 30-34로서 마디 29의 마지막 박의 피아노 오른손에서 주제 선율이 시작한다. 이를 두 박 뒤인 마디 30의 두 번째 박에서부터 바이올린 성부가 리듬적이 변형된 주제 선율을 캐논 기법으로 뒤따르는데, 이때 피아노의 왼손은 주제 선율에 대한 대위법적 선율을 연주한다. 피아노 오른손의 주제 선율은 자연스럽게 마디 32에서 바이올린 성부로 이끌려가고, 피아노는 마디 30의 바이올린 선율을 옥타브 아래에서 이어나감으로써 두 성부의 교차가 일어난다. 마디 30-34는 이러한 대위법적으로 세 성부가 서로 주제와 대선율을 긴밀하게 주고받는 폴리포니적 짜임새가 돋보이는 부분이며, 이러한 두터운 폴리포니적인 단락은 C#장조의 딸림화음으로 마무리 된다<악보 12>.

<악보 12> 제2주제부 두 번째 부분, 마디 29-34

제 2주제 선율의 변형(캐논 기법)

제 2주제 선율 *mf*

대선율

성부 교차

C#장조: V (HC)

제2주제부의 세 번째 부분은 마디35-38로 제2주제 선율이 완전4도 아래 동행진행으로 바이올린에서 나타난다. 이때 바이올린과 피아노는 동시에 호모포니적인 짜임새로 6도 병진행 함으로써 앞선 마디30-34의 짜임새와 비교하여 명확한 대조를 이룸과 동시에 제2주제 선율을 세 성부가 동시에 다시 한 번 강조하며 제2주제를 마무리 짓는다. 제2주제부는 마디38에서 A장조의 완전정격종지(PAC)로 끝맺는다<악보 13>.

<악보 13> 제2주제부 세 번째 부분, 마디 34-38

호모포니적 짜임새

A장조: V_{b5}⁷ I (PAC)

④ 코데타 (마디 38-41)

제시부의 코데타는 마디 38에서 제2주제부의 종지와 겹치면서 시작되며 피아노 성부만으로 구성된다. 마디 38-39의 피아노는 세 번째 박에 악센트와 함께 버금가온음 화음의 변성화음을 사용함으로써 A장조 내에 a단조의 느낌을 부가한다. 이는 제1주제에서 D장조의 제3음인 F#과 F를 번갈아 사용함으로써 조성적 모호함을 이끌어낸 것과 같은 효과를 준다. 코데타는 마디 41에서 A장조의 으뜸화음으로 완전정격종지 한다<악보 14>.

<악보 14> 코데타, 마디 38-41

제시부의 전체적인 구성과 특징은 다음과 같다<표 3>.

〈표 3〉 제시부의 전체적인 구조와 특징

단락	마디	특징	공통점	제1주제와 제2주제의 차이점
제1주제	1-8	-완전4도 상·하행하는 선율과 셋잇단 음표의 리듬을 가지는 러시아적인 서정적 주선율이 바이올린에서 제시 -D도리아 선법인 제1주제가 D프리지아 선법으로 변형·반복되어 나타남	제1주제 요소의 변형·발전	제1주제는 교회선법과 단3화음으로 이루어진 복조성적인 음향이 현대적인 화성으로 채색되어 울림 <-> 제2주제는 이와 대조되는 밝은 A장조의 음향
경과구	9-14	-제1주제의 요소가 바이올린선율에서 아르페지오 음형으로 변형·반복됨 -차분하고 조용한 분위기		
	15-21	-빠른16분음표 패시지가 붓점리듬과 셋잇단음표리듬과 함께 역동적이고 강한 분위기를 형성 -제2주제의 붓점리듬을 미리제시		
제2주제부	22-29	-제1주제의 딸림조인 A장조로 시작 (고전소나타형식의 틀을 유지) -제2주제는 제1주제 요소가 붓점리듬으로 변형·확장된 형태임		
	30-34	세성부가 대위법적으로 제2주제선율과 대선율을 긴밀하게 주고받는 폴리포니적 짜임새		
	35-38	-제2주제 선율을 가지는 바이올린 성부와 피아노반주가 6도 병진행하는 호모포니적 짜임새 -A장조의 완전정격종지로 끝맺음 (고전소나타형식의 틀을 유지)		
코데타	38-41	-피아노가 연주 -변성화음을 사용하여 조성적 모호함을 이끌어냄 -A장조의 으뜸화음으로 완전정격종지를 함으로써 고전소나타 형식의 틀을 유지		

(2) 발전부 (마디 42-88)

발전부는 주제적 요소의 발전 방식에 따라 총 세 부분으로 구성되고, 짧은 4마디의 경과구를 통해 재현부로 연결된다. 발전부는 고전적인 소나타 형식과 마찬가지로 제시부에 나온 제1주제와 제2주제부가 다양한 방식을 통해 발전하고 있다.

① 제1부분 (마디 42-51)

탈림조인 A장조로 시작되는 발전부의 제1부분(마디 42-51)에서는 제1주제의 단편적 요소가 토크타적으로 변형 발전되어 나타난다. 마디 42의 바이올린은 동기 a가 짧은 8분음표와 셋잇단 16분음표의 음가로 축소되어 포르테(*f*)의 스타카토 음향을 반복됨으로써 더욱 날카롭고 강한 느낌을 주고 있다. 바이올린 성부가 거친 스타카토의 주법을 끝마치고 긴 음가로 E음을 지속하기 시작하면, 그 뒤를 이어 마디 43에서 피아노가 등장한다. 피아노의 양손은 경과구(마디 9)의 바이올린 선율에서 비롯된 것으로, non legato를 사용하여 바이올린의 선율적 느낌과는 조금 다른 리드미컬한 행진곡 풍의 분위기를 자아낸다. 특히 마디 45의 넘나드는 리듬형은 제1주제(마디 2의 1-2박)에서 바이올린이 연주하는 4분음표와 8분음표로 구성된 셋잇단음표의 선율의 음가가 절반으로 축소된 것으로 볼 수 있으며, 이는 동기 b의 발전형으로 구분된다. E음을 강조하는 지속음적인 바이올린의 날카로운 스타카토 주법과 피아노의 상행하는 펼침화음적 non legato가 서로 주고받으며 대화하듯 이어지며 발전부의 제1부분을 구성한다. 또한 두 성부의 대위법적 성부 교차가 처음 나타나는 마디 44에서 피아노가 등장할 때 잠잠하던 바이올린 성부가 마디 46 이후부터는 피아노 독주 영역을 방해하는 듯이 침범한다<악보 15>.

<악보 15> 발전부의 제1부분, 마디 42-46

제 1주제적 요소에 의한 바이올린 독주

동기 a의 발전

대선율(동기 c의 발전)

A장조: 동기 b의 발전

피아노 독주 영역의 침범

발전부의 제1부분은 마디 50의 두 번째 박에서 A장조의 전위 반종지(V6)로 종지한 뒤, 한 마디의 짧은 링크를 통해 제2부분으로 연결된다<악보 16>.

<악보 16> 발전부의 제1부분, 마디 49-51

♩^{va}

A : V6 (전위 HC)

짧은 링크(순차 상행선율)

② 제2부분 (마디 52-75)

제2부분은 제1주제적 요소와 제2주제적 요소의 발전이 번갈아 제시되며, 이때 피아노는 제1주제 또는 제2주제부에서 등장했던 반주패턴과 관계없이 여러 요소들이 혼합되어 나타난다. 제2부분은 마디52-61과 마디62-75의 두 부분으로 나뉘며 각 부분은 제1주제와 제2주제의 발전이 쌍을 이루어 번갈아 전개된다.

마디52-61은 제1주제의 발전이 중심을 이루는 마디52-57과 제2주제적 요소의 발전이 중심을 이루는 마디58-61의 두 부분으로 나뉜다. 마디52의 바이올린은 제1주제의 주제 선율이 단2도 아래인 G#₅음에서 포르테(f)로 힘차게 시작된다. 바이올린 성부는 제시부의 제1주제가 단2도 아래에서 동형진행으로 발전되어 나타나며 꾸밈음과 악센트를 통해 선율의 첫 음이 강조되고 마디53의 G#₅음 반복이 16분음표 리듬으로 변화되어 발전된다. 마디53의 16분음표 음형을 통한 반복음은 이 작품의 원작인 플루트 소나타의 제1주제선율의 리듬형을 따른 것으로, 프로코피예프는 이 16분음표 리듬형을 바이올린 선율로 가져올 때 셋잇단음표 리듬형으로 바꾸어 제시한 뒤 발전부에서 원작의 리듬형으로 되돌려 발전시켰다. 마디52-55의 피아노는 제1주제 반주부에 연타적 요소가 추가 되었는데 이는 피아노를 타악기적 느낌으로 연출하였음을 알 수 있다. 이때 연타적 요소인 셋잇단음표는 타악기의 효과가 잘 나타나도록 연주해야 한다.

C#장조로 시작된 4마디 길이의 제1주제적 요소의 발전은 마디55에서 b단조의 딸림화음으로 전조되어 전위 반종지(V6)한다. 이후 마디56-57은 제2주제로 이어 위한 짧은 경과적 패시지로 바이올린에서 옥타브를 넘나드는 F#₅음은 제1주제의 마지막 부분인 마디8에서 제시되었던 조성적 중심음의 여운을 연상시키는 동시에 당김음 리듬을 통해 곡의 긴장감을 불러일으키고, 피아노 성부에서는 마디42의 바이올린 선율이 장2도 위 동형진행으로 재사용된다. 마디57

의 바이올린에 나타나는 하모닉스는 프로코피에프가 다양한 음색을 표현하기 위해 사용한 것으로 이는 바이올린을 위한 작품으로 개작될 당시 변화된 부분 중 하나이다<악보 17>.

<악보 17> 발전부의 제2부분, 마디 52-57

52 리듬 변화(셋잇단음표 → 16분음표)
 꾸밈음 추가 *f*

C#장조: 연타적 셋잇단음표 결합(타악기적 효과)

55 마디 8의 바이올린 음형
 당김음 리듬 (긴장감) *mp* *mf*
 하모닉스(음색적 변화)

마디 42의 발전(장2도 위 동형진행) *mp*

b단조: V6 (전위 HC)

마디 57의 마지막 박에서 못갓춘마디로 시작하는 제2주제적 요소의 발전은 바이올린에서 제2주제 선율의 처음 4마디(마디22-25)가 장2도 위에서 발전된 후 곧이어 마디30-32의 바이올린 성부가 못갓춘마디로 박질이 변화되어 뒤따른다. 피아노 성부는 마디 58에서 경과구의 동기c(마디9의 바이올린 성부)의 발전으로 시작한 뒤 마디 59-61에서 경과구의 세 마디(마디15-17)가 발전되어

나타난다. 이 부분은 바이올린 성부의 제2주제적 요소의 발전과 함께 피아노 반주는 경과구적 요소에 셋잇단음표 리듬을 사용하여 타악기적인 효과를 주고 있다. 제시부의 다양한 음악적 요소들이 통합하여 전개 된다<악보 18>.

<악보 18> 발전부의 제2부분, 마디 57-61

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 57-58) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with triplet eighth notes. Annotations include '제 2주제적 요소의 발전(장2도 위 동형진행)' and '경과구(마디 9의 바이올린)적 요소의 발전'. The second system (measures 59-60) shows the violin part with a sixteenth-note triplet and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. Annotations include '제 2주제(마디 30-32)적 요소의 박절적 발전' and '경과구(마디 15-17)적 요소의 발전'. The third system (measures 61) shows the continuation of the piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *cresc.*

마디 62-65의 바이올린은 G# 장조로 1주제가 바이올린 선율에서 D#₆-G#₆의 비교적 높은 음역에서 발전된다. 마디 65의 세 번째 박자에 나오는 피아노 왼손 선율과 마디 66-67의 오른손 선율은 코데타적 요소가 축소된 형태이다. 마디 66의 마지막 박에서부터 바이올린은 제2주제 선율이 단2도 위에서 발전되어 나타난다. 마디 68의 피아노는 경과구(마디 18)에서 제시되었던 슬러를 이용한 두 박 단위의 동형진행이 나온다. 마디 69-70의 바이올린은 코데타적 요소가 축소되어 16분음표로 제시되고 피아노의 왼손은 제2주제의 붓점 리듬이 변형되어 나타난다.

이 부분은 마디 65부터 조표의 변화가 나타나며 G# 장조에서 B \flat 장조로의 전조가 일어난다. 이는 이후 마디 71에서 다시 원래 조표로 되돌아가며 D 장조의 회귀를 보인다. 이러한 조표의 변화를 통한 전조는 악보상의 극적인 효과를 위함으로 보이며 다시 원조로 되돌아가는 지점을 두드러지게 한다 <악보 19>.

<악보 19> 발전부의 제2부분, 마디 62-70

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes from G# major (G#장조) to Bb major (Bb장조). Measure 62 features a piano introduction of the second subject element (제 2주제적 요소의 발) in the piano part, marked with a forte (f) dynamic and a triplet. Measure 65 shows the development of the coterminous element (코데타적 요소의 발전) in the piano part, marked with mezzo-forte (mf), and the reduction of the coterminous element (코데타적 요소의 축소) in the vocal part, also marked with mf. Measure 67 illustrates the development of the recapitulatory element (경과구적 요소(마디 18)의 발전) in the piano part. Measure 69 shows a crescendo (cresc.) in both parts, leading to a final development of the recapitulatory element.

마디 71-75는 다시 원조인 D장조로 되돌아간 뒤 짧은 패시지들이 번갈아 제시되며 각각 제1주제적 요소, 경과구적 요소, 그리고 제2주제적 요소를 차례로 발전시킨다. 이 부분은 이 악장의 클라이막스를 담당하고 있는 발전

부의 제3부분으로 진입하기 전 이제까지 발전시켰던 이 작품의 핵심적 요소들을 한 번씩 환기시키는 역할을 한다<악보 20>.

<악보 20> 발전부의 제2부분, 마디 71-75

The musical score for measures 71-75 is presented in two systems. The first system (measures 71-72) features a piano part with a forte (*f*) dynamic and a violin part with a forte (*f*) dynamic. Annotations include '제 1주제적 요소의 발전' (Development of the 1st thematic element) and '경과구적 요소(마디 18-19)의 발전' (Development of the episodic element (measures 18-19)). The second system (measures 73-74) shows the piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and the violin part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, annotated as '제 2주제적 요소의 발전' (Development of the 2nd thematic element). The third system (measures 75) continues the piano part with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and the violin part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, featuring a quintuplet in the violin line.

③ 제3부분 (마디 76-84)

마디 76-84는 발전부의 세 번째 부분으로 지금까지 보여진 제1주제, 제2주제, 그리고 연결구와 코데타 등 제시부의 모든 음악적 요소가 다양하게 혼합·전개되며 이 작품의 클라이막스를 구성한다.

마디 76-84는 크게 마디 76-78과 마디 79-84의 두 부분으로 구성된다. 마디 76-78은 제시부의 경과구의 시작부분(마디 9-10)인 두 마디가 완전4도 위인 G장조에서 발전된다. 두 마디 악구는 G장조의 으뜸화음으로 시작하여 딸림화음인 D증3화음으로 반증지한 후 셋잇단음표 리듬 분할과 붓점 리듬을 토해 제1악장의 으뜸음인 D음을 지속적으로 강조한다. 이러한 D음의 강조는 마디 7-8의 제1주제적 종지를 연상시키는 한편, 제1주제 동기b의 리듬형이 축소되어 활용된 발전형이다. 마디 78에서는 바이올린 성부가 제1주제적 요소의 발전으로 나타나며, 피아노는 제2주제적 요소인 붓점리듬이 변형되어 유니즌으로 나타나고 있다<악보 21>.

<악보 21> 발전부의 제3부분, 마디 76-78

경과구적인 요소(마디 9-10)의 발전(완전4도 위 동형진행)

G장조: 제1주제적 요소(동기 b의 축소)의 발전

D증3화음

제2주제적 요소(붓점 리듬)의 발전

마디 79-81의 세 마디 악구는 앞선 마디 76-78와 동일하게 시작하지만, 마디 80의 셋째 박계 이르러서 바이올린 성부와 피아노 성부가 서로 교차된다. 발전부의 시작 부분부터 지속된 D장조의 으뜸음 강조는 마디 82-84에서 더욱 다양한 선율적 전개와 비화성음에 의한 수식 및 리듬 분할 등을 통해 더욱

강화된다. 특히 마디 81-83의 바이올린과 피아노에서는 D음을 중심으로 셋잇단음표 리듬에 의한 동음 반복, 붓점 리듬, 상·하행 넓은 도약과 반음계 스케일 등을 통해 악곡은 점차적으로 고조되어 마침내 마디 82-83에서 포르티시모(ff)의 강한 셈여림과 함께 이 작품의 클라이막스에 도달한다. 절정에 다른 분위기는 마디 84의 피아노가 디미누엔도(diminuendo)와 함께 반음계적으로 하행하며 재경과구로 연결된다<악보 22>.

<악보 22> 발전부의 제3부분, 마디 79-84

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 79-80) shows a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with triplet patterns. An annotation '성부교차' (voice crossing) is placed above the violin staff. The second system (measures 81-82) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with triplet patterns. An annotation 'D음을 중심으로 수식하면서 진행' (progressing with ornamentation centered on D) is placed above the violin staff. The third system (measures 83) continues the violin and piano parts. The fourth system (measure 84) shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with a descending chromatic scale. An annotation '반음계적 하행선율' (descending chromatic scale) is placed below the piano staff. The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff), articulation (accents), and performance instructions (8va).

④ 재경과구 (마디 85-88)

재경과구는 고조된 분위기를 차분한 분위기로 바꾸고 재현부로의 연결을 자연스럽게 하기 위한 연결구이다. 피아노 왼손에서는 이 곡의 핵심 동기인 완전4도 음정 도약진행과 반음계적 진행이 나타나고, 오른손에서는 장6도, 단6도, 완전4도, 완전5도 등 화성들이 반음계적으로 하행 진행하며 나타난다. 마디88에서 바이올린이 재현부의 시작 음인 A₅음을 당김음 리듬으로 미리 여리게 연주함으로써 재현부의 시작을 예비한다<악보 23>.

<악보 23> 재경과구, 마디 85-88

The musical score for measures 85-88 is presented in two systems. The first system (measures 85-87) features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand (RH) contains a descending chromatic line of chords, annotated with '반음계적 하행선율' (chromatic descending melody) and '반음계적 하행선율' (chromatic descending melody). The left hand (LH) features a rhythmic pattern of a perfect fourth interval, annotated with '동기 a의 변형' (variation of motif a). Dynamics include *p ben tenuto* and *poco cresc.*. The second system (measures 87-88) continues the piano accompaniment. The RH has a descending chromatic line, annotated with '반음계적 하행선율' and '반음계적 하행선율'. The LH continues the rhythmic pattern, annotated with '동기 a의 변형'. Dynamics include *mp* and *p*. A violin part enters in measure 88 with a sustained note, annotated with '제 1주제의 시작을 예비' (preparing the start of the first theme) and *un poco rit.*

발전부의 전체적인 구성과 특징은 다음 표와 같다<표 4>.

〈표 4〉 발전부의 전체적인 구조와 특징

부분	단락	마디	특징
발전부	제1부분	42-51	-A장조로 시작 -제1주제 요소와 연결구의 요소가 토타타적으로 변형·발전되어 나타남
	제2부분	52-75	-바이올린은 1주제와 2주제의 선율 형태가 변형·발전되어 번갈아 가면서 진행됨 -피아노는 제시부에서 제시된 다른 요소들이 혼합되어 발전됨. 또한 연타적 요소를 추가하여 타악기의 효과를 줌
	제3부분	76-84	제시부의 모든 음악적 요소가 다양하게 혼합·전개되어 곡의 클라이막스를 구성
	재경과구	85-88	-차분한 분위기로 재현부의 시작을 예비 -제1주제 요소의 변형과 반음계적 상·하행 진행으로 이루어짐

(3) 재현부

① 제1주제 (마디 89-96)

제시부의 8마디 길이의 제1주제가 그대로 재현되고, 메조포르테(mf)의 썸여림의 제시부와 달리 피아노(p)의 여린 썸여림으로 재현된다. 마디96에서 D장조의 으뜸화음으로 종지한 뒤 16분음표와 크레센도에 의하여 자연스럽게 연결구로 전개된다.

② 경과구 (마디 97-103)

재현부의 경과구는 제시부의 마디9-14가 생략되어 재현됨으로써 총 7마디로 구성된다. 앞서 제시부에서 경과구의 역할 중 하나인 제2주제부로의 전조가 일어나지 않고 제1주제의 조성인 D장조가 그대로 지속되며 역할이 축소된다. 마디101-102에서 D장조의 으뜸음 D₄음이 트릴에 의하여 장식되며 조성감을

더해준다.

③ 제2주제 (마디 104-115)

제2주제의 재현은 고전소나타 형식을 따라 제시부의 제2주제가 그대로 D장조로 재현된 뒤, 마디 111에서 페르마타에 의해 잠시 악곡의 중단을 야기한다. 이후 제시부에서 보였던 대위법적 짜임새에 의한 주제의 다양한 변형 발전 부분(마디 30-34)이 생략되고 마디 112-115에서 호모포니적 진행(마디 35-38)만이 재현된다.

④ 코데타 (마디 115-122)

총 네 마디 길이였던 제시부의 코데타(마디 38-41)는 재현부에서 반복 변형됨에 따라 총 8마디로 확장된다. 마디 115-118의 네 마디 길이의 코데타는 제시부와 같이 피아노 성부만으로 구성되고, 이후 마디 119-122에서 바이올린 성부가 추가되어 한 번 더 반복되어 8마디로 확장된다. 바이올린 선율은 피아노 성부의 선율을 스타카토 옥타브 리듬분할, 아르페지오형 리듬분할, 트레몰로형 리듬분할, 펼침화음형 리듬분할 등 다양한 선율형태와 리듬을 통해 극대화 시킨다<악보 24>.

<악보 24> 코데타, 마디 119-122

아르페지오형 리듬 분할

119 옥타브 리듬 분할

120

121 트레몰로형 리듬분할

122 펄집화음형 리듬분할

트릴형 리듬분할

⑤ 코다(마디 123-130)

코다는 D장조의 으뜸화음과 d단조에서 차용된 VI(변성화음)이 교대로 반복하며 조성적 색채의 변화를 주는데, 이는 앞서 코데타에서 즐겨 사용한 색채 변화의 한 종류이다. 마디 123의 두 번째 박부터 마디 125에 제시되는 동음 연타의 화음은 타악기적인 요소이며, 이는 제4악장의 주요 리듬적 특징으로 사용된다. 코다의 마지막 부분(마디 126-128)에서 바이올린은 제1악장의 기본 동기로 사용된 제1주제의 시작 부분을 B \flat 장조의 선율로 변형시켜 여리게 여운을 남기며 곡을 마무리한다<악보 25>.

<악보 25> 코다, 마디 123-130

제 1주제 선율의 단편
(동기 a + 동기 b)

123

123 타악기적 효과

127

127

3

mp

p

rit.

rit.

재현부와 코다의 전체적인 구성과 특징은 다음 표와 같다<표 5>.

<표 5> 재현부, 코다의 전체적인 구조와 특징

부분	단락	마디	특징
재현부	제1주제	89-96	-D장조로 시작 -제시부의 제1주제가 여린 셈여림으로 그대로 재현됨
	경과구	97-103	-제시부의 경과구가 4마디 축소되어 재현됨 -제2주제부로의 전조가 일어나지 않고 D장조가 그대로 지속됨
	제2주제부	104-115	D장조로 제2주제가 재현됨(고전소나타 형식을 따름)
	코데타	115-122	-바이올린 성부가 추가되어 8마디로 확장됨 -바이올린은 다양한 선율형태와 리듬을 통해 코데타 선율을 극대화시킴
코다		123-130	-변성화음을 사용하여 조성의 색채를 모호하게 함. -제 1주제의 시작 부분을 다시환기 시키고 여리게 여운을 남기며 D장조로 마무리 함

V. 결론

본 논문에서는 《바이올린과 피아노를 위한 소나타 No.2 D장조, Op.94a》의 전 악장에 나타나는 악장별 형식과 특징을 살펴보고, 제1악장을 집중 분석 고찰하였다. 분석과 해석을 위해 우선 프로코피에프의 생애와 작품경향을 알아보았다.

프로코피에프는 정치적 문화적 격변기였던 전쟁 시기에 활동했던 작곡가이다. 프로코피에프가 미국과 유럽에서 활동했던 시기의 음악은 현대적이며 자신의 독특한 음악 어법을 이용하여 자유롭게 작곡 하였지만, 소련으로 돌아온 시기에는 스탈린의 독재정치체제로 인해 음악활동이 자유롭지 못했다. 이런 정치적 영향으로 인해 프로코피에프는 사회주의 리얼리즘에 부합하는 곡들과 고전적인 틀에 현대적인 작곡기법을 사용하는 신고전주의적 성향이 나타나는 곡들을 작곡하였다. 흥미로운 것은 이러한 그의 작품에 고전적, 현대적, 토카타적, 서정적, 괴기적 등의 5가지 경향이 다양하게 공존하고 있다는 것이다.

《바이올린과 피아노를 위한 소나타 No.2 D장조, Op.94a》의 전 악장 구조는 제1악장은 소나타 형식, 2악장은 스케르초 형식, 3악장은 단순 3부분 형식, 4악장은 론도 소나타 형식으로 구성된 전형적인 고전 소나타 형식이다. 신고전주의자인 프로코피에프는 고전적 형식 틀 속에서 러시아적인 서정적 주제를 전 악장에 현대적으로 변형·사용하고 있다. 러시아적인 서정적 주제 선율은 1악장의 제1주제이다. 이러한 제1주제는 전 악장에 다양하게 변형되어 곡을 이루고 있는데, 특히 제1주제 선율의 머리 모티브인 완전4도 상·하행 도약진행이 2악장에서는 오스티나토적이고 토카타적으로 변화되어 울리며, 3악장에서는 우아한 선율성으로, 그리고 4악장에서는 화려한 행진 곡풍의 느낌으로 나타나 곡의 통일성을 이루고 있다.

제1악장의 집중 분석을 통해 프로코피에프의 작품경향과 1주제가 어떻게 다양한 성향으로 변형되어 나타나는지 연구한 결과는 다음과 같다. 제시부, 발전부, 재현부로 구성된 제1악장은 전형적인 고전주의 소나타 형식이다. 제시부의 제1주제에서는 러시아풍의 서정적인 주제 선율이 나타나는데 이 주제 선율은 1악장 전체에 걸쳐서 변형되어 나타나며 통일적인 구조를 보인다. 제1주제는 완전 4도 상·하행하는 선율과 셋잇단음표의 리듬을 가지는 러시아풍의 서정적인 주선율이 바이올린에서 제시된다. 제1주제는 D장조로 시작하지만 교회선법을 가지는 바이올린 선율과 단3화음으로 이루어진 피아노 왼손의 음향이 함께 울려 현대적이다.

경과구에서는 제1주제의 요소가 아르페지오의 음향으로 변형되어 나타난다. 제2주제 또한 제1주제적 요소가 붓점 리듬으로 변형·확장된 형태이며, 폴리포니적과 호모포니적 짜임새를 가지고 진행된다. 제2주제는 다채로운 현대적 음향의 제1주제와 달리 A장조의 조성이 비교적 뚜렷하게 나타난다. 제시부의 조성관계는 고전적 소나타 형식을 따르고 있다. 그리하여 제2주제의 조성이 딸림조 조성으로 시작하고 있으며, 제2주제부와 코데타는 완전정격종지를 하고 있다.

발전부에서 제1주제는 토카타 적으로 변형·발전되어 나타나며, 제시부에 나왔던 모든 요소들이 혼합하여 발전된다. 하지만 발전부에서도 공통적으로 완전4도 도약진행, 셋잇단음표의 리듬, 반음계적 진행등 제1주제의 요소들이 변형·발전되어 진행되는 것을 볼 수 있다.

재현부는 제시부에 나왔던 경과구 4마디가 축소되어 재현되고, 코데타는 다양한 선율형태와 리듬을 가지는 바이올린 선율이 추가되어 8마디로 확장되었다. 코다에서는 처음 서정적인 제1주제가 울리는데, 마치 이를 회상시키는 듯 여운을 남기며 D장조로 마무리 한다.

《바이올린소나타와 피아노를 위한 소나타 No.2 D장조 Op.94a》를 연구한

결과 고전 소나타 형식의 틀 속에 러시아풍의 서정적인 선율인 제1주제가 그의 특성인 5가지의 성향들로 나타나 변화·발전되어 1악장뿐만이 아니고 전 악장에 걸쳐 통일적인 구조를 이루고 있음을 확인 할 수 있었다. 그러므로 연주자들은 제2번을 연주할 때에 파생된 동기가 어떤 성향으로 변형되어 나타나는지 그 성격을 분명히 파악하여 연주해야 한다. 이 논문은 음악적 해석에 도움이 되고 더욱 의미 있는 연주를 하는데 도움이 될 수 있을 것이라고 생각한다.

참고문헌

1. 국내 단행본 및 번역서

- 서혜영. 『20세기의 피아노 음악: 드뷔시에서 볼콤편까지』. 경기: 지음, 2004.
- 음악지우사. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리: 프로코피에프』. 서울: 음악세계, 2002.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사2 고전에서 20세기 까지』. 경기: 나남, 2006.
- 20세기 작곡가 연구회. 『20세기 작곡가 연구 II』. 이석원, 오희숙 책임편집. 서울: 음악세계, 2001.
- McCleery, David. 『클래식, 현대음악과의 만남』. 김형수 번역. 서울: 포노, 2012.
- Yanagida, Masuzo. 『악기구조교과서』. 안혜은 옮김. 서울: 보누스 2018.

2. 사전

- 『음악대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- Redepenning, Dorothea. "Prokofiev, Sergey" In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, edited by Stanley Sadie, 404-423. Second Edition. New York: Grove's Dictionaries Inc., 2001.

3. 학위 논문

- 강보경. “세르게이 프로코피에프의 음악에서 나타나는 보수성과 혁신성에 관한 연구: 바이올린 소나타 2번의 제 1악장을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2015.
- 박성희. “세르게이 프로코피에프의 <바이올린과 피아노를 위한 소나타 D장조, Op.94bis>에 관한 분석연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2014.
- 신주연. “S. Prokofiev Violin Sonata D Major No.2 op.94a에 나타나는 테마의 변형과 발전에 대한 분석.” 부산대학교 석사학위논문, 2003.
- 임채진. “프로코피에프 바이올린 소나타 1번 op.80번과 2번 op.94의 비교분석.” 동아대학교 석사학위논문, 2010.
- 장윤지. “S. Prokofiev의 Sonata for Flute and Piano in D Major, No. 2, Op. 94와 Sonata for Violin and Piano in D Major, No. 2, Op. 94a의 연주법을 중심으로 한 비교 분석.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2014.

ABSTRACT

An Analytical Study on
S. Prokofiev 《Violin and Piano Sonata No.2 in D Major
Op.94a》 : Focused on the First Movement

Jin sil, Bae

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

This study analyzed the first movement of Prokofiev's 《Violin and Piano Sonata No. 2 in D Major Op.94a》 to evaluate the five trends (i.e., classical, modern, toccata, lyrical, and mysterious) of Prokofiev in the classical framework. The results of the study confirmed the followings.

First, the overall framework is based on the classical form in the style and tonality. For example, the first movement of the "Violin Sonata No. 2" consists of exposition, development, and recapitulation. Moreover, the tonality of the second theme part begins the dominant key. Additionally, the second theme part and codetta had perfect cadence.

Second, the lyrical and Russian-style first theme of the first

movement is transformed and developed into a variety of tendencies from the sonata movement structure to appear in a unified fashion. Although the first theme has a lyrical tendency with 4-degree upward and downward melody and triplet rhythm, it is forged with church modes and minor sound. The elements of the first theme are transformed into arpeggio in the bridge passage. However, it is modified, expanded, and presented to dotted rhythm in the second theme part from the relatively distinct A major sound. Additionally, in the development part, the first theme, the second theme, and bridge passage elements, which emerge in the exposition, appear in turn after being transformed or developed, sound together, or develop in a toccata fashion.

Third, the elements of the first theme not only appear in the first movement, but also are transformed and developed through the entire movements to show a unity. Particularly, the 4-degree upward and downward skip, which is the head motif of the first theme, lyric melody, changes into a variety of moods. It appears in the second movement as an urgent or comic atmosphere, in the third movement as an elegant melody, and in the fourth movement as a march. The changes and developments of the first theme can be explained by the classical, modern, toccata, lyrical, and mysterious tendencies, described by Prokofiev.

Fourth, the analysis results of the first movement showed that the first movement uses the demodulation sound composed of church modes and minor triad, dissonance, offbeat, nonharmonic notes, and chromatic progress in the classical sonata form. Moreover, it gives percussion

effects by using triplets and the ostinato figure. There are also lyrical melodies, sudden changes in the pitch, and sudden leaps.

In summary, Prokofiev, a neoclassicist, shows a new form that modifies and applies the Russian lyric theme to the entire song in a classical style framework. In other words, it was confirmed that the Russian style first theme was transformed and developed his five tendencies, which are his characteristics, to appear in all movements uniformly, not only in the first movement.