



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](#)

음악박사 학위논문

로디온 쉼드린(R. Shchedrin, 1932- )

<피아노 협주곡 4번>의  
연주분석 및 해석적 고찰

2017년 2월

서울대학교 대학원

음악과 피아노전공

김 상 원

로디온 쉼드린(R. Shchedrin, 1932- )  
<피아노 협주곡 4번>의  
연주분석 및 해석적 고찰

지도교수 서 정 은, 장 형 준

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함  
2016년 12월

서울대학교 대학원  
음악과 피아노전공  
김 상 원

김상원의 박사 학위논문을 인준함  
2017년 1월

위원장	<u>          최 희 연          </u>	(인)
부위원장	<u>          서 정 은          </u>	(인)
위원	<u>          장 형 준          </u>	(인)
위원	<u>          박 종 화          </u>	(인)
위원	<u>          안 미 현          </u>	(인)

# 목 차

악보목차 .....	iv
표 목 차 .....	x
국문초록 .....	xi
I. 서론 .....	1
II. 로디온 쉘드린의 작품세계 .....	6
1. 작곡가의 생애 .....	6
2. 시기별 작품경향: 주요 작품을 중심으로 .....	21
III. <피아노 협주곡 4번> 분석 .....	27
1. 구조 및 형식 .....	30
1.1. 1악장 .....	31
1.2. 2악장 .....	44
2. 주제 운용 방식 .....	65
2.1. 1악장 .....	67
2.1.1. 원형에 대한 단순변형 .....	67
2.1.2. 역행형을 이용한 주제변형 .....	81

2.1.3. 오케스트라와 피아노의 대위적인 주제 제시	83
2.2. 2악장	85
3. 음소재 및 화성	92
3.1. 음소재	92
3.2. 화성	94
3.2.1. 3화음을 토대로 한 부분	94
3.2.2. 범온음계주의(pandiatonicism) 화음	101
3.2.3. 음층(tone cluster)	104
IV. 연주분석 및 해석적 고찰	106
1. 순환주제에 대한 해석	109
1.1. 시간적 측면	109
1.1.1. ㉠: 비박절적	110
1.1.2. ㉡: 박절적	115
1.1.3. ㉠': 비박절적	117
1.2. 표현적 측면	118
1.2.1. 특정 음의 강조	119
1.2.2. 연속되는 음들의 연결	126
1.2.3. 음량	132
2. 반복되는 요소에 대한 해석	137
2.1. 섹션의 반복	137
2.2. 특정 음형의 반복	155
3. 화려한 기교를 요구하는 음형들에 대한 해석	163
3.1. 1악장: 아르페지오	163

3.2. 2악장: 스케일 .....	167
3.3. 카덴차: 트레몰로, 부점 리듬, 스케일 .....	170
<b>V. 결론</b> .....	<b>175</b>
참고문헌 .....	179
부록 .....	185
Abstract .....	193

# 악 보 목 차

[악보 3-1] 순환주제의 원형 .....	33
[악보 3-2] 경과적 요소 1 .....	34
[악보 3-3] 경과적 요소 2 .....	34
[악보 3-4] 섹션 B의 호모포닉한 리듬형 .....	35
[악보 3-5] 호모포닉한 리듬형의 변형 1 .....	36
[악보 3-6] 셋잇단음표 음형의 부분적 사용 .....	37
[악보 3-7] 연속적인 셋잇단음표 음형의 전개 .....	37
[악보 3-8] 클라이맥스로 향하는 경과구 .....	38
[악보 3-9] 음형 c: 부점 리듬 .....	39
[악보 3-10] 음형 d: 셋잇단음표 음형의 리듬적 불안정성 .....	40
[악보 3-11] 음형 e: 아르페지오 .....	40
[악보 3-11-1] 음형 e: 아르페지오 .....	40
[악보 3-12] 섹션 B의 재현 .....	41
[악보 3-13] 섹션 A의 재현 .....	42
[악보 3-14] 오케스트라의 주제 선율 변용 .....	43
[악보 3-15] 1악장의 종결구 .....	43
[악보 3-16] 섹션 A: 아이소리듬 기법을 토대로 한 순환주제의 전개 .....	46
[악보 3-16-1] 탈레아 리듬 구성 .....	46
[악보 3-16-2] 콜로르 음고 구성 .....	47
[악보 3-17] 섹션 A의 오케스트레이션 .....	47
[악보 3-17-1] 섹션 A의 오케스트레이션 .....	48
[악보 3-17-2] 섹션 A의 오케스트레이션 .....	48
[악보 3-18] 섹션 B: 독주성부의 스케일 페시지 .....	49

[악보 3-18-1] 변화하는 각 마디의 첫 음들 .....	49
[악보 3-19] 오케스트라의 스케일 패시지 .....	50
[악보 3-20] 헤테로포니 음향층 .....	50
[악보 3-21] 경과구1: 수직적 화음의 진행 및 순환주제의 흔적 .....	51
[악보 3-22] 카덴차: 도입부 .....	52
[악보 3-22-1] 카덴차: 종지부 .....	52
[악보 3-23] 카덴차: 트레몰로 음형 .....	53
[악보 3-23-1] 카덴차: 부점 리듬 음형 .....	53
[악보 3-23-2] 카덴차: 여섯잇단음표 음형 .....	54
[악보 3-24] 섹션 B와 카덴차 후반부의 음형 비교 .....	54
[악보 3-25] 섹션 B' : 오케스트라의 순환주제 변용 .....	55
[악보 3-26] 섹션 C: 종소리 음형 및 두 성부의 교대 .....	56
[악보 3-26-1] 섹션 C: 오케스트라의 순환주제 재현 .....	56
[악보 3-27] 경과구2: 섹션 C와의 비교 .....	57
[악보 3-28] 경과구2: 카덴차와의 비교 .....	58
[악보 3-29] 경과구2: 재현부로의 진입 .....	59
[악보 3-30] 섹션 A' 의 도입부 .....	60
[악보 3-31] 섹션 A' : 섹션 A의 재현 .....	60
[악보 3-32] 섹션 A' : 불협화음을 통한 긴장감의 강화 .....	61
[악보 3-33] 섹션 D: 러시아 차임 음향의 묘사 .....	62
[악보 3-34] 섹션 E: 1악장 도입부의 재현 .....	62
[악보 3-35] 섹션 A: 일회적 부분 .....	63
[악보 3-36] 섹션 E의 후반부: 1악장 종결구의 재현 .....	63
[악보 3-37] 코다: 아이소리듬 기법의 재현 .....	64
[악보 3-38] 순환주제의 원형 .....	65
[악보 3-38-1] 순환주제 원형의 구성 음고와 E장조 음계의 비교 .....	66
[악보 3-39] 주제 원형의 다양한 리듬 분할과 층위 분리 .....	67



[악보 3-40] 고정된 세 음 동기	68
[악보 3-41] 원형 및 단순변형의 리듬형	69
[악보 3-42] 변형 1	73
[악보 3-43] 변형 2	74
[악보 3-44] 변형 3	75
[악보 3-45] 변형 4	76
[악보 3-46] 변형 5	77
[악보 3-47] 변형 6	78
[악보 3-48] 변형 7	79
[악보 3-49] 변형 8	80
[악보 3-50] 변형 9	80
[악보 3-51] 순환주제 원형의 일부 음들에 대한 역행형	81
[악보 3-52] 역행형이 원형의 전면에 첨가되는 유형	82
[악보 3-53] 역행형이 주선율로 활용되는 유형	83
[악보 3-54] 재현부의 주제 제시	84
[악보 3-55] 재현부 오케스트라에서의 텍스처 변화	85
[악보 3-56] 탈레아의 구조	86
[악보 3-57] 두 박 패턴으로 들리는 탈레아의 구조	86
[악보 3-58] 오케스트라 성부의 유무에 따른 박절감의 형성	87
[악보 3-59] 콜로르의 구성	87
[악보 3-60] 최초로 제시되는 탈레아와 콜로르	88
[악보 3-61] 오케스트라의 순환주제 활용	89
[악보 3-62] 2:3 리듬	89
[악보 3-63] 음가의 확대	90
[악보 3-64] 러시아인 차임의 등장	90
[악보 3-65] 1악장 순환주제 원형의 재현	91
[악보 3-66] 순환주제의 회상	91

[악보 3-67] 2악장 D#-E 음형의 순차적 전개	92
[악보 3-68] 완전5도 위로 이도된 순환주제 변형	94
[악보 3-69] 순환주제의 원형	95
[악보 3-70] 1악장 코다의 도입부	97
[악보 3-71] V-I 진행의 암시	98
[악보 3-72] 2악장 코다	100
[악보 3-73] c#단조 음계와 섹션 B-b의 구성 음고 비교	101
[악보 3-74] 섹션 C-c	103
[악보 3-75] 협화음과 불협화음의 병치	105
[악보 4-1-1] 주제 원형	111
[악보 4-1-2] 변형 6	112
[악보 4-1-3] 주제 원형에 대한 무스토넨의 해석과 필자의 제언	113
[악보 4-1-4] 변형 1, 변형 3	114
[악보 4-1-5] 자연적 강세에 의해 2박 구조로 변환된 탈레아	115
[악보 4-1-6] '16분음표+8분음표' 음형의 처리	116
[악보 4-1-7] 포코 루바토의 처리	118
[악보 4-1-8] 변형 1	119
[악보 4-1-9] 변형 2	120
[악보 4-1-10] 주제의 역행	121
[악보 4-1-11] 탈레아의 일시적 중단	123
[악보 4-1-12] <i>accento in p</i>	124
[악보 4-1-13] 2:3 리듬 표현	125
[악보 4-1-14] 음층의 표현	126
[악보 4-1-15] 변형 3, 8	127
[악보 4-1-16] 주제 원형, 변형 4, 6	129
[악보 4-1-17] 레가토와 논레가토의 대비되는 표현	130
[악보 4-1-18] 동일한 음형의 대비되는 아티큘레이션	131

[악보 4-1-19] 탈레아의 두 번째 음에 대한 처리 .....	132
[악보 4-1-20] 에코의 표현 .....	133
[악보 4-1-21] 알라르간도의 표현 .....	133
[악보 4-1-22] 1악장 재현부 .....	134
[악보 4-1-23] 1악장 종지의 표현 .....	135
[악보 4-1-24] 1악장의 회상 .....	136
[악보 4-2-1] 비박절과 박절의 대조적 표현 .....	137
[악보 4-2-2] 분리된 성부에 대한 강조 .....	138
[악보 4-2-3] 경과적 요소에 대한 표현 .....	139
[악보 4-2-4] 상행 음형에 대한 표현 .....	140
[악보 4-2-5] 다섯잇단음표 음형의 음색적 변화를 위한 표현 .....	141
[악보 4-2-6] 경과적 요소 2 .....	142
[악보 4-2-7] 음형의 유형에 따른 다이내믹의 구사 .....	143
[악보 4-2-8] 일곱잇단음표 음형의 표현 .....	144
[악보 4-2-9] 경과적 요소 2 .....	145
[악보 4-2-10] 음형에 따른 아티큘레이션의 구사 .....	147
[악보 4-2-11] 8분음표 음가에 대한 표현 .....	149
[악보 4-2-12] 재현된 섹션 B에 대한 표현 .....	151
[악보 4-2-13] <i>quasi fanfare</i> 의 묘사 .....	152
[악보 4-2-14] 재현된 섹션 C .....	154
[악보 4-2-15] 섹션 b'의 셋잇단음표 음형 .....	156
[악보 4-2-16] 외성과 내성에서의 표현의 차이 .....	157
[악보 4-2-17] 반복되는 음형에 대한 저음부의 표현 .....	158
[악보 4-2-18] 연속적으로 반복되는 음형에 대한 표현 .....	159
[악보 4-2-19] 음가의 변화에 대한 대조적인 표현 .....	160
[악보 4-2-20] <i>pitch accent</i> 의 발생과 강조 .....	161
[악보 4-2-21] 일탈하는 부분에 대한 표현 .....	162

[악보 4-3-1] 아르페지오 음형 및 성부의 분리 .....	163
[악보 4-3-2] 분리된 성부에 대한 처리 .....	165
[악보 4-3-3] 아르페지오 음형의 음색 표현 .....	166
[악보 4-3-4] 스케일 음형 .....	167
[악보 4-3-5] 각 스케일 음형의 첫 음에 표현되는 다이내믹 .....	169
[악보 4-3-6] 각 부분의 핑거링 .....	169
[악보 4-3-7] 트레몰로 음형 .....	172
[악보 4-3-8] 왼손의 레가토 음형 표현 .....	172
[악보 4-3-9] 트레몰로 음형의 중지예 대한 처리 .....	173
[악보 4-3-10] 부점 리듬 음형 .....	174

# 표 목 차

[표 1] 슈트린 자신의 곡을 직접 연주한 음반 목록 .....	13
[표 2] 시기별 작품 경향 .....	21
[표 3] 각 악장별 개요 .....	27
[표 4] 오케스트라 편성 내역 .....	28
[표 5] 1악장의 구조 .....	31
[표 6] 2악장의 구조 .....	44
[표 7] 세부요소들을 기준으로 한 주제 원형의 변형 양상 .....	71
[표 8] E장조의 조성적 배경을 보여주는 각 주제 선율의 속성 .....	96
[표 9] <피아노 협주곡 4번>의 연주 내역 .....	107
[표 10] 리듬적 속성에 의해 구분되는 주제 선율의 세 부분 .....	110
[표 11] 특정 음형의 반복 .....	156
[표 12] 기교적 음형의 위치 및 특징 .....	170
[표 13] 피아노 작품목록: 피아노 독주와 협주곡 위주 목록 .....	185
[표 14] 수상 내역 .....	191

## 국문 초록

로디온 쉼드린(R. Shchedrin, 1932- )

# <피아노 협주곡 4번>의 연주분석 및 해석적 고찰

본고는 러시아의 작곡가 로디온 쉼드린(Rodion Shchedrin, 1932-)의 피아노 협주곡 4번 <올림조들>(Sharp Keys, 1991)을 분석하고, 이를 토대로 연주해석을 제시한 연구이다. 그의 음악관은 동시대를 함께 살아가고 있는 연주자 및 청중들과의 소통을 가장 우선적으로 추구해왔다. 이러한 그의 철학을 반영한 그의 수많은 작품들은 그동안 세계적인 연주자들과의 협업을 통해 발표되어 왔고, 이는 그에게 러시아뿐만 아니라 유럽에 이르는 세계적인 명성과 인지도를 가져다주었다. 작곡가이자 피아니스트이기도 했던 쉼드린의 피아노 작품들은 악기의 효율적 사용을 통해 연주 기술적으로 용이하면서도 동시에 화려한 사운드와 기교를 효과적으로 보여준다는 점에서 연주자와 청중 모두에게 큰 매력으로 다가간다. 특히 그는 협주곡을 음악적 실험의 장으로 여기며 이 양식을 중요한 도구로 삼았는데, 이중 <피아노 협주곡 4번>은 단순한 음악적 소재를 다양한 형태로 나타내면서 연주자의 해석 가능성을 더욱 확장시킨 작품이라는 점에서 주목할 만하다.

본고에서는 먼저 슈트린의 생애 및 시기별 작품경향과 주요 작품들을 살펴본 후, <피아노 협주곡 4번>의 형식 및 주제, 그리고 음소재를 분석하고 이를 토대로 연주자의 관점에서 이를 어떻게 해석하고 표현할지를 고찰한다. 특별히 연주 해석을 위하여 핀란드 피아니스트인 올리 무스토넨의 연주 음원을 분석하여 그의 해석을 필자의 해석을 위한 근거로 삼아 논의한다.

이러한 연구를 통해 파악할 수 있는 이 작품의 세 가지 주요 특징은 다음과 같다. 첫째, 이 곡은 하나의 주제가 이 곡 전체를 구성하는 핵심 요소가 되며, 주제를 포함하지 않는 나머지 부분들은 독주성부의 기교를 보여주는 장으로 활용되고 있다는 점이다. 둘째, 이러한 주제선율은 순환주제의 변형, 아이소리듬 기법과 같은 전통적인 전개기법을 통해 제시되고 있다. 셋째, 주제 선율의 음소재는 전통적인 3화음 형태인 E장3화음을 토대로 하고 있으며, 이는 “올림조들”이라는 부제의 상징성을 구체화시킨다.

한편 이러한 분석 결과를 토대로 세 가지 관점에서 연주를 위한 해석을 제언할 수 있다. 첫째, 두 악장에서 서로 대조적인 특성을 보이는 동일한 주제선율을 분명하게 구분하는 것이 필요하다. 둘째, 동일한 색선이 재현되는 부분들이 단순하게 반복되지 않도록 음악적 맥락을 고려하여 구체적이고 세부적인 표현 장치들이 적용되어야 한다. 셋째, 화려한 기교가 요구되는 부분은 개별적인 음형의 정교한 표현뿐만 아니라 악구의 전체적인 흐름 역시 중요시되어야 한다.

본고는 이 작품을 구성하는 내적 요소들과 협주곡으로서의 기교적 특징들을 밝히고, 이를 고려한 다각적인 해석과 논의를 통해 연주자들에게 그의 음악세계와 작품의 이해를 위한 유용한 자료로서 의미를 지닌다. 무엇보다도 슈트린을 국내에 소개하고 미흡한 선행연구들을 보완하여 동시대를 대표하는 작곡가 중 하나인 그의 삶

과 예술관, 그리고 작품들을 더욱 깊이 이해할 수 있는 발판이 될 것이다.

주요어: 로디온 슈드린, 작곡가-피아니스트, <피아노 협주곡 4번>, 연주분석 및 해석, 순환주제, 아이소리듬, 3화음, 올리 무스토넨

학번: 2008-30490



## I. 서론

로디온 쉘레드린(Rodion Shchedrin, 1932-)은 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998), 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina, 1931-)와 함께 20세기 이후 러시아를 대표할 뿐 아니라 유럽 전역에서 많은 연주자들에게 각광받는 작곡가 중 한 사람이다. 그는 20세기 음악의 실험적이고 창의적인 작곡 기법이나 새로운 양식 등을 통해 자신만의 독자적인 작품 세계로 평가받는 작곡가라기보다는, 동시대를 함께 살아가고 있는 연주자 및 청중들과 소통하면서 시대의 흐름에 따라 그들에게 친숙하게 다가가는 것에 보다 중점을 두는 작곡가라고 할 수 있다.

쉘레드린의 또 다른 정체성은 비르투오소 피아니스트라는 점에 있다. 그는 자신의 <피아노 협주곡> 1번(1954)과 2번(1966), 3번(1973)을 직접 초연하였고, 이 연주를 계기로 러시아뿐만 아니라 유럽에서도 큰 성공을 거두며 피아니스트로서도 자리매김하게 된다. 이러한 면에서 볼 때 그의 작품 세계에 있어서 피아노라는 악기는 매우 특별하고 큰 비중을 차지한다고 할 수 있다.

쉘레드린의 주요 작품들은 교향곡과 협주곡, 오페라, 발레 등의 대규모 편성과 함께 실내악 및 독주곡 등 소규모 편성을 포함하는 다양한 장르들로 구성되어 있다. 그는 이러한 수많은 작품들을 통해 전통적인 소재와 새로운 양식의 융화, 그리고 러시아 특유의 민속적인 요소의 사용으로 신선하고 독특한 그의 음악적 색채를 보여주었다. 무엇보다도 이러한 풍부한 음악적 아이디어들을 난해하지 않게 표현하고자 한 음악 양식은 결과적으로 많은 연주자와 청중들에게 그의 음악을 자연스럽고 흥미롭게 수용할 수 있게 하는 원인이 되었다고도 볼 수 있다. 또한 그의 피아노 작품들은 그 자신이 피아니스트였기 때문에, 연주하기에 난해하지 않으면서도 화려한 사

운드와 기교를 보여주기에 효과적인 작품이라는 점에서 더욱 큰 매력을 지닌다.

그동안 그의 작품들은 첼리스트 로스트로포비치(M. L. Rostropovich, 1927-2007)와 마이스키(M. Maisky, 1948-), 피아니스트 아르헤리치(M. Argerich, 1941-), 지휘자 에사페카 살로넨(E. P. Salonen, 1958-)등 동시대 세계적인 대가들에 의해 초연되어 왔고, 레코딩 작업이 이루어졌을 뿐 아니라 유명 음악제와 국제 콩쿠르에서 위촉되어 지금까지도 끊임없이 연주되고 있다. 이러한 그의 왕성한 활동은 현재 유럽 내에서 뛰어난 평가를 받아오고 있으며, 특히 2013년 5월에 새로 건립된 상트 페테스부르크(St. Petersburg) 마린스키 제Ⅱ극장(Mariinsky Theatre II)에 프로코피에프 홀, 스트라빈스키 홀과 함께 슈드린 홀이 만들어질 만큼 러시아 내에서 그의 명성과 가치는 상당히 높다고 볼 수 있다.

앞서 언급했듯이 슈드린은 러시아의 피아니스트-작곡가 계보를 잇는 음악가로서 연주자, 특히 피아니스트에게 연주를 위한 다양한 분석 및 해석의 과제들을 제공해 주고 있다. 그의 작품들이 영미권과 유럽 등지에서 활발하게 연주되고 있음에도 불구하고, 현재 발표된 그에 대한 선행 연구들은 러시아어로 출판된 것을 제외하면 매우 미흡한 것으로 확인된다. 특히 우리나라에서 발표된 선행연구들<sup>1)</sup>도 마찬가지로 주로 그의 생애와 작품에 대한 대략적인 분석에

---

1) 슈드린에 대한 국내 선행 연구 목록은 다음과 같다. 아래 연구들은 모두 학위논문에 해당되며 학술 논문으로 발표된 연구는 찾아 볼 수 없다.

1. 오예림, “R. Shchedrin의 주요 피아노 작품에 관한 연구”, 박사학위논문, 동덕여자대학교, 2016.
2. 송민지, “R. Shchedrin의 2 Polyphonic Pieces에 관한 연구”, 석사학위논문, 단국대학교, 2013.
3. 김하림, “J. S. Bach English Suite No.3 in g minor, BWV 808, J. Haydn Sonata in A-flat Major, Hob. XVI/46, S. Rachmaninoff Moments Musicaux Op.16, R. Shchedrin “Basso Ostinato” 의 연구 및 연주”, 석사학위논문, 서울대학교, 2012.
4. 이남옥, “20세기 후반 러시아 피아노 작품에 관한 교수학적 접근 : 슈드린(Shchedrin), 구바이둘리나(Gubaidulina), 슈니트케(Schnittke)의 Piano Sonata를

한정되어 있을 뿐 작품에 대한 구체적인 접근은 찾아보기 어렵다. 그러므로 슈트린의 작품을 연주하기에 앞서 연주자에게 있어 그의 작품 세계를 고찰하고 작품에 대한 분석과 함께 연주를 위한 해석에 이르는 학술적 작업은 필수적이며 이것이 본 연구의 출발점이 되었다.

슈트린은 “피아노 콘체르토는 작곡가로서 실험을 시도하기에 가장 적합한 장이었다.”<sup>2)</sup>라고 말할 정도로 협주곡이라는 장르를 자신의 음악적 실험을 위한 중요한 장으로 삼았다. 그는 총 6개의 피아노 협주곡을 작곡하였는데, 특별히 1991년에 작곡한 피아노 협주곡 4번 <올림조들>(Sharp Keys)은 올림 조성을 이 곡의 조성적 배경으로 적용하여 이를 토대로 하나의 주제 선율을 지속적으로 반복하고 변화를 주면서 곡 전체를 구성해 나간다. 이러한 구성 방식에 대해 슈트린은 “나는 임시표를 올림표에만 제한하여 사용하였습니다. 이 곡의 부제는 이러한 조성적 제한(limit of tonality)의 의미를 함축하고 있는 것이지요. 그러므로 올림조성만이 이 곡 전체에서 지속된다는 사실은 곧 미니멀리즘(minimalism)적 아이디어의 구현으로 이해될 수 있을 것입니다.”<sup>3)</sup>라며 올림조들이라는 부제의 상징적 의미를 강조한 바 있다. 여기서 슈트린이 언급한 미니멀리즘이란 올림조성이라는 제한적 요소가 악곡 전체를 지배하고 있다는 의미로서, 1960년대 미국에서 발생한 특정 사조로서의 미니멀리즘과는 구별된다. 다만, ‘단순한 음재료의 반복을 토대로 한 음악적 전개’라는 기존 미니멀리즘의 개념을 슈트린이 이 작품에 도입한 것으로 해석할 수 있다.

이러한 작곡 기법은 결과적으로 작품을 지나치게 단순하고

---

중심으로”, 박사학위논문, 한세대학교, 2010.

2) Sikorski Musikverlage(ed.), *Rodion Shchedrin* (Hamburg: Sikorski, 2014), 6.

3) 슈트린과의 인터뷰(2016.11.23. 전화통화)

특히 미니멀리즘적 아이디어에 대한 개념은 위의 책, 6에서 언급된 바 있는데, 전화 인터뷰를 통해 이 용어의 구체적인 의미를 직접 확인할 수 있었다.

진부하게 만드는 것으로 분석될 수 있으나, 한편으로는 연주자적 관점에서 볼 때 동일한 요소들에 대한 반복을 어떻게 해석할 것인지에 대한 다양한 가능성과 여지를 제공한다. 더불어 슈트린은 많은 표현적 장치들, 즉 다이내믹과 아티큘레이션 등의 지시어를 괄호(parenthesis)속에 표기함으로써 세부적인 표현에 대한 자유를 연주자에게 부여하고 있다는 점에서도 주목할 만하다. 이는 지시어에 대한 표현 여부를 단순한 느낌만으로 결정하는 것이 아니라, 연주자에게 곡에 대한 철저한 분석과 연구를 통하여 각각의 맥락에 적합한 해석을 요구한다는 점에서 이 작품이 연구 과제로서 중요한 의미를 지닌다고 볼 수 있는 것이다.

본 연구는 슈트린의 생애 및 시기별 작품경향과 함께 주요 작품들을 살펴본 후, <피아노 협주곡 4번>에 대한 분석과 연주 해석을 제언하는 것으로 구성되어 있다. 먼저 제 2장에서 슈트린의 생애를 깊이 있게 고찰하기 위해 특별히 발레리나와의 결혼, 당시 소련의 정치적 상황, 뮌헨에서의 삶 등 그의 인생의 전환점이 되었던 주요 사건들에 집중하고자 한다. 더불어 이러한 사건들을 통해 형성된 그의 작품 경향을 총 네 개의 시기로 나누고, 이를 통해 그의 작곡 양식의 변화를 구체적으로 살펴본다. 이 시기별 구분은 2000년대 이전까지 세 시기로 구분해 놓은 기존 선행 연구 결과를 토대로 하며, 여기에 2000년대 이후에 해당하는 최근의 작품 경향과 양식들에 대해 필자의 관점에서 새롭게 다루게 될 것이다. 제 3장에서는 필자가 선택한 <피아노 협주곡 4번>에 대한 본격적인 분석에 들어가기에 앞서, 이 작품의 개관을 소개한 후 총 세 가지 관점으로 작품 분석에 접근한다. 그리고 이러한 작품 분석과 함께 제 4장에서 연주 분석 및 해석적 고찰이 역시 세 가지 관점에서 진행될 것이다. 특별히 이 장에서 연주 분석의 대상으로 삼은 것은 피아니스트 올리 무스토넨(Olly Mustonen, 1967-)의 2013년 연주<sup>4)</sup>로, 그의 연주는 이

작품의 현존하는 유일한 음원이다. 무스토넨의 연주를 연구하는 작업은 필자의 해석에 대한 출발점이자 참조자료로서 충분히 적용될 수 있으며, 뿐만 아니라 단순히 필자 개인의 해석만을 제언하는 것을 넘어서는 다각적인 논의로 이어질 수 있다는 점에서 의미와 가치를 지닌다고 본다. 필자는 이 작품의 특정 부분들에 대한 그의 해석을 분석하고 이를 필자의 해석과 비교하는 방식으로 논의를 전개할 것이다.

본 연구는 현재 세계적으로 주목받고 있는 작곡가이자 피아니스트인 쉘드린의 음악관에 대한 고찰과 그의 <피아노 협주곡 4번>을 심층적으로 분석하고, 무엇보다도 연주 분석과 해석 작업에 집중하여 연주자들에게 그와 그의 작품을 이해하는 데 초석을 마련하고자 시작되었다. 앞서 언급하였듯이 해외에서의 인지도에 비해 쉘드린은 국내의 연주자와 청중들에게 잘 알려지지 않은 것은 물론 이거니와 그에 대한 선행 연구 역시 미비한 것이 사실이다. 그러므로 이 연구는 쉘드린과 그의 작품을 국내에 소개하는 계기가 되고, 특히 그동안 한 번도 시도되지 않았던 <피아노 협주곡 4번>에 대한 연주실제와 해석에 대한 구체적인 의문점을 해결할 수 있는 실마리를 제공한다는 점에 본 연구의 의미를 둘 수 있을 것이다. 더불어 연주자들로 하여금 현대 러시아 피아노 레퍼토리에 대한 확장, 연주 해석을 위한 실질적인 도움을 제공할 것을 기대한다.

---

4) [https://youtu.be/\\_oCAmO7eYPk](https://youtu.be/_oCAmO7eYPk)

## Ⅱ. 로디온 쉘레딘의 작품세계

### 1. 작곡가의 생애<sup>5)</sup>

작곡가이자 피아니스트인 로디온 쉘레딘(Rodion Shchedrin, 1932-)은 1932년 12월 6일 모스크바(Moscow)에서 태어났으며, 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina, 1931-), 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934-1998)와 함께 20세기 이후의 러시아를 대표하는 작곡가로서 현재까지 전 세계적으로 클래식 음악계에 큰 영향력을 미치고 있다.<sup>6)</sup>

그는 어린 시절 작곡가이자 음악이론 교육자였던 아버지<sup>7)</sup>로부터 자연스럽게 음악 교육을 받았으며, 특히 그의 아버지가 모스크바 합창학교(Moscow Choir School)의 교사로 임명되면서 쉘레딘 역시 그 학교에 입학하게 된다.<sup>8)</sup> 이곳에 다니는 동안 그는 프로코피

---

5) 본 장은 아래 두 논문의 ‘생애’(Biographical Information) 부분을 참조하여 작성하였다.

Amanda virelles del Valle, “A Stylistic Analysis of Piece for Solo Piano by Rodion Shchedrin” (DMA Diss., The University of Southern Mississippi, August 2008), 3-10.

Igor Resnianski, “Rodion Shchedrin’s Twenty-Four Preludes and Fugues: Historic, Analytic, Performance, and Pedagogic Perspectives” (DMA Diss., The Temple University, January 2010), 1-15.

6) 이 세 작곡가는 모두 1930년대에 러시아에서 출생하였고 이로 인해 20세기 초중반 러시아의 정치적인 상황에 영향을 받으며 성장하고 활동하였다는 점에서 공통점을 찾을 수 있다. 그러나 각 작곡가들의 인간적인 성향이나 그리고 작품경향이 대조적으로 나타남에 따라 그들의 작품 활동 역시 상이하게 펼쳐지게 된다.

7) 쉘레딘의 아버지와 쇼스타코비치의 인연은 각별한 것으로 알려져 있다. 1939년 세계 2차 대전의 발발로 모스크바의 모든 학교들이 문을 닫자 쉘레딘의 가족은 사마라(Samara) 지역으로 피난하게 된다. 쇼스타코비치 또한 이 도시로 피난하여 그의 7번 교향곡을 마무리하였고, 여기에서 어린 시절 쉘레딘은 쇼스타코비치의 이 기념비적인 작품의 초연을 듣게 된다. 쉘레딘의 아버지는 소련 작곡가 협회의 의장이었던 쇼스타코비치의 비서로 일하였고, 특별히 쇼스타코비치는 당시 재정적 어려움을 겪고 있던 쉘레딘 가족을 도와주었다. Resnianski, 2-3.

8) Valentina Kholopova, “Shchedrin, Rodion Konstantinovich”, *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016년 12월 8일 접속,

에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953), 하차투리안(Aram Khachaturian, 1903-1978), 카발레브스키(Dmitry Borisovich Kabalevsky, 1904-1989)와 피아니스트 리히터(Sviatoslav Richter, 1915-1997), 길레스(Emil Gilels, 1916-1985) 등 러시아 유명 음악가들의 연주를 접할 기회를 가질 수 있었고 이에 영향을 받아 피아노를 전공하기로 결심한다.

이후 1947년 모스크바 합창학교에서 주최한 작곡 대회에서 우승하면서 작곡가로서 처음으로 두각을 나타내기 시작한 웨드린은 1950년 졸업 후 모스크바 음악원(Moscow Conservatory)에 입학하여 본격적으로 작곡과 피아노를 전공하게 된다.<sup>9)</sup> 그는 음악원 재학 중 볼쇼이 발레단의 수석 발레리나로 활동하였던 마야 플리세츠키야(Maya Plisetskaya, 1925-2015)와 결혼 하였고, 또한 졸업 후에 러시아의 주요 예술가연맹의 보직을 맡게 되면서 이곳에 정착하게 되었으며, 그리하여 그는 러시아를 대표하는 작곡가로서의 입지를 굳히게 된다.

모스크바 음악원에서 웨드린은 샤포린(Yuri Shaporin, 1887-1966)<sup>10)</sup>에게 작곡을, 플리에르(Jacob Flier, 1912-1977)<sup>11)</sup>에게

---

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25613>.

9) 음악원 재학 당시 함께 공부했던 후배 음악가 중 대표적인 인물로 피아니스트이자 지휘자인 아쉬케나지(Vladimir Ashkenazy, 1937-)가 있는데 이 두 사람의 음악원 졸업 후의 행보는 달라진다. 아쉬케나지는 1955년 쇼팽 국제 피아노 콩쿠르에서 입상하면서 피아니스트로서 본격적인 연주 활동을 시작하게 되지만, 당시 정부로부터 이에 대한 제약을 받아 결국 1960년 모스크바 음악원 졸업 이후 런던으로의 망명을 선택하게 된다. “Vladimir Ashkenazy” wikipedia, 2016년 9월 21일 검색, [https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Ashkenazy](https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Ashkenazy).

10) 유리 샤포린은 현재 우크라이나 지역에서 태어났다. 어린 시절 철학과 법을 공부하다가 1913년부터 레닌그라드 음악원(St. Petersburg Conservatory)에서 공부하게 된다. 그의 초기 주요 작품들은 대부분 극음악(Theater Music)이 많고, 1930년대 이후부터는 오페라 같은 큰 스케일의 작품에 몰두한다. 모스크바 음악원에서는 1938년부터 교수로 임용되어 학생들을 가르쳤고, 1952년에는 스탈린상(Stalin Prize)을 받은 바 있다. “Yuri Shaporin” wikipedia, 2016년 9월 21일 검색, [https://en.wikipedia.org/wiki/Yuri\\_Shaporin](https://en.wikipedia.org/wiki/Yuri_Shaporin) ; Rita McAllister and Iosif Genrikhovich Rayskin, “Shaporin, Yury Aleksandrovich” Grove Music Online, Oxford Music Online, Oxford University Press, 2016년 9월 21일 검색,

피아노를 배웠다.<sup>12)</sup> 이 두 사람은 슈트린이 예술가로 성장하는데 결정적인 도움을 준 스승들이다. 샬포린은 당시 러시아의 많은 작곡가 및 시인들과 개인적인 친분이 있었으며 음악계에서도 중요한 인물이었다. 그는 기존의 서양 악기와 러시아 민속 악기를 하나의 오케스트라에 결합시킨 러시아의 첫 번째 작곡가<sup>13)</sup>로서 음악이 다양한 특성을 가져야 한다고 생각했으며, 학생들에게 작곡에 있어 한 가지 방식만을 강요하지도 않았다. 이런 그의 가르침이 이후 슈트린으로 하여금 난해한 현대적 기법 뿐 아니라 청중의 흥미를 끌 수 있는 다채로운 양식을 사용하고 더불어 지나치게 생소하지 않은 음악적 특징을 갖게 하는데 영향을 끼친 것으로 짐작된다.

한편 음악원 재학 당시 슈트린은 작곡보다는 피아노 연주에 더욱 흥미를 가졌던 것으로 보인다. 슈트린은 그의 자서전에서, 피아노 연주에 너무 몰두한 나머지 스승인 플리에르에게 작곡을 그만두고 싶다는 의사를 밝히기도 했다고 회상한다.<sup>14)</sup> 그러나 플리에르는 슈트린이 작곡 공부를 계속하도록 격려했고, 이후 그는 플리에르에게 종종 자신의 새로운 곡을 들려주면서 비평을 받기도 하였다. 이처럼 플리에르는 슈트린이 피아니스트이자 동시에 작곡가로서 더 넓은 음악적 영역을 펼쳐 나갈 수 있도록 발판을 마련해준 스승이었던 것이다. 이렇듯 슈트린에게 있어 샬포린은 작곡가로서 갖추어

---

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25589>.

11) 러시아 출생인 야콥 플리에르는 모스크바 음악원에서 피아노를 공부했고, 1930년대 에밀 길레스(Emil Gilels, 1916-1985)와 함께 러시아를 대표하는 콘서트 피아니스트로서 성장한다. 그의 주요 레퍼토리들은 낭만주의 음악이었으나 러시아 현대 작곡가의 작품들을 간혹 연주하기도 하였는데, 그 중 하나가 그의 제자 슈트린의 곡이었다. “Jacob Flier” wikipedia, 2016년 9월 21일 검색, [https://en.wikipedia.org/wiki/Yakov\\_Flier](https://en.wikipedia.org/wiki/Yakov_Flier).

12) 슈트린은 모스크바 합창 학교에서 그레고리 다이너(Gregory Dinor)에게 피아노를 사사받았다. 다이너는 모스크바 음악원의 플리에르 교수에게 슈트린을 소개하였다. 이 때 슈트린은 본인이 작곡한 곡을 연주하였고, 플리에르는 이에 깊은 인상을 받아 그를 모스크바 음악원에서 지도하게 된다. Resnianski, 3-4.

13) Resnianski, 4.

14) Rodion Shchedrin, *Autobiographical Memories* (Mainz: Schott, 2012), 43-50.



야 할 음악적 틀과 기술들을 전수해 준 스승이었다면, 플리에르는 피아니스트로서 가져야 할 연주 테크닉을 그에게 가르쳤을 뿐만 아니라 선배 음악가로서 아낌없는 조언을 해줌으로써, 슈트린과 인간적인 유대감 또한 공유했던 것을 알 수 있다.

당시 소련의 정치적 상황을 살펴보면, 제 2차 세계 대전 이후 소련 공산당은 대중에 대한 이데올로기 교육 수단으로서 문학과 예술을 선택하고 이를 규제하기 위한 정책인 ‘즈다노프 독트린(Zhdanov Doctrine)’을 1946년 시행하게 된다. 이는 문화 영역 전반을 대상으로 시작되었으나 이후 1948년 무라델리의 오페라 <위대한 우정>의 초연을 계기로 음악 분야에 집중되었다.<sup>15)</sup> 이 규제 정책은 표면적으로는 무라델리의 오페라를 표적으로 한 것이었지만 실제로 형식주의 음악에 대한 비판이었고 나아가 작곡가들이 소련 국민에게 높은 수준의 음악, 즉 사회주의 리얼리즘 양식의 음악을 제공하기 위해 노력해야 한다는 것이 주요 내용이었다.<sup>16)</sup> 이후 1953년 스탈린이 사망하면서 소련은 정치적, 문화적 변화를 겪게 되었고, 당시 수상이었던 니키타 흐루쇼프(Nikita Khrushchev, 1894-1971)는 스탈린을 숭배하는 이전의 국가 분위기를 쇠퇴하려는 의도로 서양 국가들과의 문화 교류 및 개방 정책을 추진하였다. 이와 함께 1958년에는 ‘즈다노프 독트린’ 역시 철회되면서, 소련의 음악은 진정한 해방기의 시작을 맞이하게 된다. 여전히 제2빈악파(Second Viennese School)의 신음악이나 또는 다름슈타트(Darmstadt)의 실험적인 경향을 수용하는 것은 공식적으로 금지되었으나 그럼에도 불구하고 이전보다는 광범위하게 서유럽 작곡가들의 작품을 접할

---

15) “Zhdanov Doctrine” wikipedia, 2017년 1월 5일 검색, [https://en.wikipedia.org/wiki/Zhdanov\\_Doctrine](https://en.wikipedia.org/wiki/Zhdanov_Doctrine).

16) Boris Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia (1917-1970)*, (London: Barrie & Jenkins, 1972), 249.

채혜연, “대조국 전쟁 이후 스탈린 체제 말까지 소련의 음악” 『노어노문학』 (서울: 한국 노어노문학회, 2014), 26/4, 457-459.에서 재인용

수 있게 된 것이다.<sup>17)</sup> 이는 20세기 초반 서유럽에서 시작된 새로움에 대한 추구와 이로부터 발생한 여러 실험적 경향들이 20세기 중반에 들어서야 소련에 유입되었고, 이로 인해 슈트린을 비롯한 많은 소련의 작곡가들에게 비로소 이러한 음악적 모험에 뛰어들 수 있는 가능성이 주어지게 된 것을 의미한다.<sup>18)</sup> 슈트린은 이러한 상황을 1963년 작곡가협회 총회 연설에서 다음과 같이 묘사한 바 있다.<sup>19)</sup>

“최근 몇 년 동안 우리 음악 생활에 큰 변화가 일어났습니다. 1958년의 선언 이후, 헨데미트, 바르톡, 스트라빈스키, 브리튼, 호네거, 폴랑, 미요, 오르프 등과 같은 인물들이 우리 세계에 들어왔을 뿐 아니라, 창조적 흡수의 대상이 되었습니다. 이 모든 것이 우리 젊은 작곡가들<sup>20)</sup>의 음악적 언어를 풍부하게 해주었습니다.”

이러한 변화된 상황을 배경으로 슈트린은 전통적인 형식을 비롯한 기존의 음악적 언어를 깨트리는 실험적인 작품들, 또는 아방가르드

17) Peter J. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw* (New York: Oxford University Press, 2009), 40.

18) 소련의 개방 정책이 시행된 이후, 많은 동구권 출신의 작곡가들이 서유럽, 특히 독일로 이동하여 새로운 음악 양식을 적극적으로 흡수하였다. 이 중 슈트린과 동년배인 대표적 작곡가들로는 펜데레츠키(Penderecki, 1933-, 폴란드)와 구바이둘리나, 그리고 슈니트케가 있다. 그들이 젊은 시절 활동지를 서방국가로 옮긴 것과 달리 슈트린은 지금까지도 러시아를 본거지로 삼으며 활동한다(1992년 이후 출판사 Schott와의 원활한 활동을 위하여 독일 뮌헨에 제 2의 주거지를 만들어서 연주활동을 하고 있지만, 주된 거주지는 모스크바이다).

19) Schmelz, 앞의 책, 40. (필자 번역)

20) 이렇듯 이 시기 소련의 젊은 작곡가들은 교향곡과 실내악에서 그들의 창조적 아이디어들을 가장 선명하게 보여 준 바 있다. 예컨대, 조지아(Georgia) 작곡가 기야 칸첼리(Giya Kanceli, 1935-)의 교향곡 1번(1967)은 국가적(민족적) 요소를 단순히 작품에 사실적으로 보여주는 것(리얼리즘 적)이 아닌 그 요소 자체를 생생한 음악적 표상으로 삼아 곡의 전개에 중요한 음악적 아이디어로써 활용하였다. 또한 보리스 쉬첸코(Boris Tishchenko, 1939-2010)의 *Symphonia Robusta*(1970)는 공산주의 체제의 작품에서는 볼 수 없는 내제적 추진력과 에너지, 풍부한 감정 표현들이 발산되고 있음을 확인할 수 있다. Andrei Eshpai, “The Soviet Union’s Young Composers”, *Music Educators Journal* (The National Association for Music Education, 1973), 60/1, 49.

한 작품들을 작곡하게 된다. 이처럼 현대적 시도와 함께 기존의 양식과 틀을 고수하려는 전통적 경향의 공존은 국가적 통제에 의해 획일화되어 왔던 러시아 음악에 다양성이라는 새로운 물결을 가져 오게 된 것이다.<sup>21)</sup>

쉐드린은 1958년 세계적인 발레리나이자 안무가였던 마야 플리세츠키카야와의 결혼을 계기로 여러 발레음악을 그의 작품 목록에 포함하게 된다.<sup>22)</sup> 그의 발레음악 작품으로는 <곱추 조랑말>(The Hump-backed Horse, 1955), 비제의 오페라에 의한 <카르멘 모음곡>(Carmen-Suite, 1967), <안나 카레니나>(Anna Karenina, 1971), <갈매기>(Seagull, 1980), 체호프 원작의 <개를 데리고 다니는 여인>(Lady with a Lapdog, 1985)이 있으며, <곱추 조랑말>을 제외한 모든 작품은 그의 아내가 볼쇼이 발레단과 초연하였다.

1959년 모스크바 음악원의 대학원 과정을 졸업한 이후 쉐드린은 1962년에 미국으로 건너가서 더욱 다양한 양식들을 접하게 되었는데, 특히 재즈 뮤지션들과의 만남은 그의 <피아노 협주곡 2번>을 탄생시키는 데 결정적인 영향을 주었다. 미국 방문 이후, 그는 다양한 음악적 양식들을 그의 작품에 흡수하게 되었고 그 결과 러시아를 비롯한 전 세계에서 20세기 후반을 대표하는 작곡가 중 하나로 자리매김하게 된다. 이러한 그의 명성을 확인할 수 있는 예

---

21) 쉐드린이 언급한 “우리 음악 생활의 큰 변화”는 스탈린 집권이 끝난 이후의 변화를 의미한다. 그들은 분명 이전과 다른 새로운 변화를 맞이하였으나, 그럼에도 불구하고 실상은 변화된 시기 역시 여전히 공산당이 집권하던 시기였다. 그러므로 러시아의 예술가들에게 진정으로 주어진 자유는 소련이 붕괴된 시기인 1991년부터 시작된 것으로 이해해야 한다. 소련붕괴 이후 서구 문화를 수용한 쉐드린의 작품 경향 및 양식적 특징은 [2. 시기별 작품 경향]에서 구체적인 작품 예와 함께 소개하도록 하겠다.

22) 쉐드린의 아내에 대한 각별한 애정은 여러 발레 작품들뿐만 아니라 인터뷰 자료를 통해서도 확인할 수 있다.

<https://m.youtube.com/watch?ebc=ANyPxKoUgUkSyXKOAvaImbZTsiMvjf72CCnNk25P4fC4oPQ13UPIjPjIN9Z8hy2fW3V4Ymluz8YSaNte-TEic9SIVHXpJ2AiJaA&v=v4vTzP-9xNk>

뿐만 아니라 그는 피아노 협주곡 2번(1966)을 아내에게 헌정한 바 있다.

로 1967년 뉴욕 필하모닉 오케스트라(New York Philharmonic Orchestra)의 125주년 기념 연주를 들 수 있는데 이때 위촉 작품인 <차임스>(Chimes, 1968)가 번스타인(Leonardo Bernstein, 1918-1990)의 지휘로 성공적으로 초연된 바 있다.

이러한 작곡 활동 외에도 그는 피아니스트로서도 대단한 활약을 보여 자신의 <피아노 협주곡> 1번(1954년)과 2번(1967년), 그리고 3번(1974년)을 직접 초연하였고, 협주곡 1, 2, 3번을 비롯해 그의 피아노 독주곡들을 직접 녹음하여 음반으로 발매하였다. 아래 표는 슈드린이 본인의 작품을 직접 연주한 음반목록을 정리한 것이다.

[표 1] 슈에드린 자신의 곡을 직접 연주한 음반 목록

번호	음반명	곡명	연주자	연도	레이블	일련번호
1	Shchedrin: <i>Piano concerto</i> Nos.1-3	피아노 협주곡 1-3번 ( <i>Piano Concerto</i> No. 1-3)	N. Petrov(pf.) E. Svetlanov (cond.) USSR Sym. Orch.	1994. 6.6.	Russian Disc	B000001LOQ
2	Rodion Shchedrin <i>Piano Concerto</i> Nos.1-3	피아노 협주곡 1-3번 ( <i>Piano Concerto</i> No.1-3)	E. Svetlano (cond.) USSR Sym. Orch.	1997. 3.11.	Melodiya	B000001HDH
3	Rodion Shchedrin	-폴리포닉 노트북 ( <i>Polyphonic notebook</i> for Piano) -24개의 프렐류드와 푸가 ( <i>24 Preludes &amp; Fugues</i> for piano)		1997. 5.20.	Melodiya	B000001HDG
4	Rodion Shchedrin: <i>Piano works II</i>	-피아노 소나타 ( <i>Piano Sonata</i> ) -알베니즈의 모방 ( <i>In Imitation of Albeniz</i> ) -24개의 프렐류드와 푸가		1998. 7.7.	Bmg Melodiya	B0000268ES

		(24 preludes & fugues for piano) -곱추 조랑말 중 3곡(Three pieces from <i>The Humpbacked Horse</i> ) -유머레스크( <i>Humoresque</i> ) -어린이를 위한 앨범 ( <i>Album for youth</i> )				
5	Parade a La Russe (Rodion Shchedrin: Parade a La Russe)	-피아노 3중주( <i>Piano Terzetto</i> ) -세 개의 재밌는 곡들 ( <i>Three Funny Pieces</i> ) -첼로와 피아노를 위한 소나타 ( <i>Sonata for violoncello and piano</i> )	J. Nemtsov (pf.) D. Sitkovetsky (vn.) D. Geringas (vc.)	2007. 8.7.	Haenssler Classics	B000QBYE9Q
6	Rodion Shchedrin	-피아노 소나타 ( <i>Piano Sonata op.25</i> ) -어린 아이를 위한 노트북 ( <i>Notebook for the youth op.59</i> ) -피아노 작품들( <i>Piano pieces op.20</i> )		2007. 9.14.	Wergo	B01AXL4F74
7	Rodion Shchedrin: <i>Polyphonic Note book</i>	-폴리포닉 노트북 ( <i>Polyphonic notebook</i> ) -24개의 프렐류드와 푸가 1권, 2권 ( <i>24 preludes and fugues for piano</i> )		2008. 8.1.	Wergo Germany	B000R27N2O

		book I and book II)				
8	Shchedrin	-러시아인 포크 송의 옛 멜로디들 ( <i>The Ancient Melodies of Russian Folk-song</i> , 2007) -첼로 소나타( <i>Cello sonata</i> , 1996) -알베니즈 스타일 ( <i>In style of Albeniz</i> , 1959) -카드리유( <i>Quadrille</i> )	R. Wallfisch (vc.)	2009. 1.13.	Nimbus Records	B001GXPJ1A
9	Shchedrin Plays Shchedrin	-24개의 프렐류드와 푸가 1권, 2권 ( <i>24 Preludes and Fugues for piano Volume I 'Sharp keys' and Volume II 'Flat keys'</i> ) -대위법적인 책: 25개의 대위법적 프렐류드( <i>The polyphonic book: 25 polyphonic preludes</i> ) -뮤지컬 오퍼링( <i>Musical offering</i> )		2013. 1.8.	Melodiya	B0094BDOU4
10	Rodion Shchedrin	-외설적인 5행 회시 ( <i>Naughty Limericks</i> ) -혼자 사랑하지 않기 ( <i>Not Love Alone</i> ) -근엄한 서곡( <i>Solemn Overture</i> )	E. Svetlanov (cond.) USSR Sym. Orch.	2013. 8.13.	Melodiya	B002K3GOFA

		-피아노 협주곡 2번 ( <i>Piano Concerto No. 2</i> )				
--	--	--	--	--	--	--



이러한 음악적 성공에도 불구하고 쉘드린은 다른 여느 작곡가들과 마찬가지로 앞서 언급한 바 있는 소련 내의 정치문제로부터 자유롭지 못하였다. 그는 1968년 소련 정부에 가담하기를 거부하면서 모스크바 음악원의 교수직까지 사임하게 된다. 그러나 1969년 오라토리오 <인민들의 마음속에 있는 레닌> (*Lenin in the People's Heart*)이라는 작품을 발표하면서 소련 내에서의 그의 입지가 회복될 수 있었다. 이를 계기로 쉘드린은 정부로부터 지지를 받으며 활발한 음악 활동을 할 수 있었지만, 그렇다고 해서 소비에트 지도자들과 체제에 협력하여 그들이 원하는 사회주의 음악을 무조건적으로 작곡하지도 않았다고 다음 인터뷰에서 밝히고 있다.

“나는 공산당의 주문에 의해 곡을 쓰기도 하였지만 이것은 그 당시, 우리들에게 있어서는 합리적인 행동이었습니다. 그러나 나는 공산당을 찬양하여 음악을 작곡했다기보다는 언제나 예술의 본질적인 아름다움을 먼저 생각하고 작곡하였지요. 나의 곡은 파리 등지의 유럽전역에서 큰 성공을 거두었습니다. 그렇지만 나는 우리가 겪은 그런 일들, 즉 공산주의의 역사들을 부정하지는 않을 것입니다. 지나간 역사는 그냥 지나간 일로 내버려둡시다. 그렇지만 반드시 기억해야 할 것은 나는 항상 음악을 사랑하는 마음으로 곡을 썼다는 것입니다.”<sup>23)</sup>

위의 인터뷰 내용에서 볼 수 있듯이, 쉘드린은 공산주의를 지지하라는 국가적인 요구에 중립적인 태도를 취하는 것으로 스스로의 입장을 밝히고 있다. 이는 그의 작품들이 표면적으로는 정부의 요구에 의해 작곡되었으나, 그가 작품을 통해 보여주고자 한 것은 특정 정치색이 아닌 정치로부터 분리된 순수한 예술 세계를 우선으로 하고

---

23) <https://m.youtube.com/watch?ebc=ANyPxKoUgUkSyXKOAvaImbZTsiMvjf72CnNk25P4fC4oPQ13UPIJpIN9Z8hy2fW3V4Ymluz8YSaNte-TEic9SIVHXpJ2AiJaA&v=v4vTzP-9xNk>-(유튜브에 게시일은 2013년 2월 24일이다.)

있다는 위의 언급을 통해 확인된다. 이렇듯 쉼드린은 정치에 있어 중립적인 태도를 보여주려 했다고 밝히고 있지만, 이러한 그의 발언은 과거 자신의 행동에 대한 일종의 정당화로도 보인다. 왜냐하면 그는 표면적으로는 그의 음악이 정치를 비롯한 외부적인 요소와 분리 되는 것에 큰 의미를 두고자 하였지만, 실제로는 당국과의 관계를 그의 작품 생활에 큰 해가 되지 않을 정도로 유연하게 대처하였다는 것을 확인 할 수 있으며<sup>24)</sup> 이는 그의 작품 <인민들의 마음속에 있는 레닌>을 통해서 더욱 명백해 진다.

한편 그는 ‘공산주의 작곡가 동맹’(RAPM, Russian Association of Proletarian Musicians)<sup>25)</sup>에 대립하는, 좀 더 자유로운 음악적 성향을 지닌 작곡가들로 구성된 ‘소련 작곡가 연맹(ACM, Association for contemporary Music)<sup>26)</sup>의 초대 의장이었던 쇼스타코비치의 후임으로 1973년부터 1990년까지 의장직을 수행하였다.<sup>27)</sup> 이 의장직을 통해 그는 소련의 많은 작곡가들로 하여금 예술적 실험을 시도할 수 있도록, 그들을 보호하는 역할을 할 수 있었다. 이렇듯 당시의 양분화 된 사회적 환경 속에서 적절한 균형을 지속해 온 그의 활동은 중도를 지향하는 그의 인간적 성향을 엿볼 수 있게

24) 구바이둘리나는 동료 러시아 작곡가들을 두 부류, 즉 학구-보수파와 초 급진파로 나눈 바 있는데 그녀의 언급에 의하면 쉼드린은 “두 그룹 사이 어디엔가” 놓인 인물로 평가 된 바 있다. Schmelz, *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music During the Thaw*, 31.

25) 초기 소비에트 시기의 음악가 연맹을 의미한다. 1932년 해체되면서 RAPW(Russian Association of Proletarian Writers)등의 다른 단체들과 합병되었다. “RAPM” wikipedia, 2016년 9월 26일 검색, [https://en.wikipedia.org/wiki/Russian\\_Association\\_of\\_Proletarian\\_Musicians](https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Association_of_Proletarian_Musicians).

26) 아방가르드 음악에 관심을 가진 러시아 작곡가들의 연맹이다. 1923년에 창립되었고 말러, 쉼베르크, 베르크, 크세넵, 힌데미트등의 모더니즘 음악을 연주와 미디어를 통해 소개하였다. 그들의 서유럽의 아방가르드 음악에 대한 열정과, RAPM에 대항하기 위한 실험적인 시도들은 빛을 발하지 못했다. “ACM” wikipedia, 2016년 9월 26일 검색, [https://en.wikipedia.org/wiki/Association\\_for\\_Contemporary\\_Music](https://en.wikipedia.org/wiki/Association_for_Contemporary_Music).

27) International Maya Plesetskaya and Rodion Shchedrin Foundation, 2016년 9월 26일 접속, [www.shchedrin.de](http://www.shchedrin.de).

해주며, 이는 극단적인 요소를 지양하고 많은 청중들에게 어필하려는 그의 음악적 가치관과도 연결시켜 해석해 볼 수 있을 것이다. 이러한 그의 행보는 서구 유럽의 실험적 특징과 러시아 전통에 입각한 이전시대의 음악적 요소들을 융화시켜 국가와 청중들을 동시에 만족시키는 작품 경향으로 발현되는 것을 볼 수 있다. 이러한 정치적 그리고 예술적 영역에서의 쉐드린의 중립적 태도는 정부와 청중들에게 인정을 받게 된 중요한 근거가 되었고, 이는 1972년 소련 국가상(The State Prize of the Soviet Union), 1984년 소련 인민상(Lenin Prize)등의 수상으로 증명된다.

1985년 소비에트 체제가 붕괴된 이후, 쉐드린의 대중성은 더욱 확대 되었고 세계적인 작곡가로서의 입지를 굳히게 된다. 또한 세계 각지에서 작곡 위촉을 받았을 뿐만 아니라 베르비에르(Verbier Festival), 루체른(Lucerne Festival)과 같은 명성 있는 페스티벌에서 그의 작품이 연주 되었다.

1990년대 초에는 그의 음악 활동의 영역을 더욱 넓히기 위해 아내와 함께 독일의 뮌헨으로 제 2의 거주지를 삼게 되었으며<sup>28)</sup> 이를 계기로 쉐드린은 이후 활동 무대를 넓히며 국제적으로 더욱 널리 인정을 받게 된다. 그의 왕성한 음악 활동은 다양한 수상 경력으로도 이어져 러시아 인민 예술가 상을 2회 수상했으며(People's Artist of the RSFSR 1976, People's Artist of USSR 1981) 쇼스타코비치 상(1993), 스위스 크리스탈 상(1995), 또한 2006년에 초연된 합창 오페라 보야리나 모로초바<*Boyarina Morozova*>로 독일의 음악상인 'Echo Classic 2008'로부터 '올해의 음반상'을 받았고,<sup>29)</sup> 피츠버그 심포니 오케스트라에서 '올해의 작곡가상'(2002), 오페라 <마법

---

28) 쉐드린은 필자와의 인터뷰(2016.11.23.전화통화)를 통해 모스크바에서 뮌헨으로 활동지를 옮긴 것은 독일을 비롯한 서유럽에서의 활동에 편의성을 높이기 위한 목적이었으며, 이는 자신의 고국인 러시아를 떠나 독일로 이주한 것이 아님을 밝힌바 있다.

29) 앞의 웹사이트

의 방랑자>( *The Enchanted Wanderer*, 2001-2002)로 러시아의 ‘국립 극장(National Theater)상’(2009)을 수상하였을 뿐 아니라 ‘그래미 어워드’(Grammy Awards)에 두 차례 후보로 선정되었다.<sup>30)</sup> 또한 웨드린은 1997년에는 모스크바 음악원, 2005년에는 상트 페테르부르크 음악원(St. Petersburg Conservatory), 베이징 콘서바토리(Beijing Conservatory)의 명예교수로 초빙되어 작곡을 가르쳤다. 웨드린은 현재에도 여전히 독일과 러시아를 오가며 많은 활동을 펼치고 있다.

---

30) 2001년 <콘체르토 칸타빌레>, 2010년 <마법의 방랑자>

## 2. 시기별 작품 경향: 주요 작품을 중심으로

“쉐드린은 폭넓은 청중과의 교감을 가장 중요하게 생각하고, 동시에 ‘위대한 예술은 위대한 청중을 필요로 한다.’(Great art must have a great audience)는 신념을 가지고 있다.”<sup>31)</sup>

위의 인용문은 쉘드린에게 있어 음악작품은 근본적으로 청중들이 수용할 수 있는 것이어야 함을 보여준다. 이는 그가 남긴 많은 작품들에서도 분명하게 나타나고 있다.

쉐드린의 작품경향은 총 네 개의 시기로 나눌 수 있다.<sup>32)</sup> 아래 표는 각 시기별 해당 년도와 주요 작품 및 음악적 특징을 요약한 것이다.

[표 2] 시기별 작품경향

구분	시기 (년도)	음악적 특징	주요 작품
제1기	1950년대	전통적 음악양식의 흡수 및 습작 시기	-<피아노 협주곡 1번>(Piano Concerto no.1 in D Major, 1954) -<교향곡 1번>(Symphony No.1 in e-flat minor, 1958) -<곰추 조랑말>(The Hump-

31) Valentina Kholopova, "Shchedrin, Rodion Konstantinovich" *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016년 9월 26일 검색, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25613>.

32) 쉘드린의 시기 구분 중 1-3기는 아래 논문을 참조하여 작성하였다. Amanda virelles del Valle, "A Stylistic Analysis of Piece for Solo Piano by Rodion Shchedrin" (DMA Diss., The University of Southern Mississippi, August 2008), 3-10.

2000년 이후부터 현재까지로 지칭한 4기의 경우, 쉘드린의 2000년 이후 작품에 대한 선행 연구가 없기 때문에 필자가 이 시기의 작품 목록들을 직접 분석하여 연구하였다.

			<i>backed Horse</i> , 1956) -<피아노 소나타 1번>(Piano Sonata no. 1, 1962) -<피아노 협주곡 2번>(Piano Concerto no.2, 1966) -<24개의 프렐류드와 푸가>(24 Preludes and Fugue Volume 1 and 2, 1964-1970)
제2기	1960-1970년대	공산당의 규제 완화로 새롭고 다양한 기법 (폴리포니, 화려한 연주 기교, 신고전주의와 체즈, 팝 등)을 음악에 접목	
제3기	1980-1990년대	합창 음악 및 종교적 영감을 받은 작품 창작	-<피아노 협주곡 4번>(Piano Concerto no.4, 1991) -<음악의 헌정> (Musical Offering, 1983) -<피아노 소나타 2번>(Piano Sonata no.2, 1996)
제4기	2000년-현재	민속적 소재의 활용	-<러시아 민속 음악의 아주 오래된 선율들> (Ancient Melodies of Russian Folk Songs, 2007), -<러시안 모드의 벨칸토> (Belcanto in the Russian Mode, 2008)

제1기는 1950년대 모스크바 음악원 재학 시절에 해당된다. 이 시기에 그는 기존의 러시아 음악양식들을 흡수하고 습득하였으며, 특히 러시아 작곡가들 중에서도 카발레프스키, 프로코피에프 및 쇼스타코비치, 스트라빈스키의 영향을 많이 받았다. 특히 리듬 및 음악의 구조, 그리고 다양한 언어적 제스처에 있어 프로코피에프에게서 큰 영향을 받았다.<sup>33)</sup>

그는 50년대 주로 조성적이고 색채적인 오케스트레이션을 보여주는 작품들을 작곡하였으며, 53년 스탈린 사망 이후 서양 국가들과의 문화 교류 개방으로 인해 서구 작곡가들의 작품을 접하게

33) Rodion Shchedrin Biography, Sikorski Music Publishers, 2016년 9월 23일 접속, [http://www.sikorski.de/340/de/shchedrin\\_rodion.html](http://www.sikorski.de/340/de/shchedrin_rodion.html).

되면서 음악 양식적 폭이 더욱 넓어지기 시작한다.<sup>34)</sup> 이 시기에 작곡된 주요 작품들로는 <교향곡 1번>, 첫 발레 작품인 <곱추 조랑말>과 이 작품을 토대로 한 오케스트라 모음곡(1955) 및 네 개의 피아노 작품(1955)이 있고, 특히 피아노 작품들로는 <피아노 협주곡 1번>(Piano Concerto no.1 in D Major, 1954), <피아노를 위한 글린카 주제에 의한 변주곡>(Variation on a Theme by 'Glinka' for piano, 1957)과 <토카티나>(Toccatina for piano, 1958), <피아노를 위한 여섯 개의 작품들>(Six Pieces for Solo Piano, 1952-1961) 등이 있다.

제2기는 1960년부터 1970년대 말까지로, 서로 다른 장르의 음악을 다양하게 융화시킨 시기이다. 이 시기에는 공산당의 예술에 대한 규제가 완화되어 창작의 자유가 확장될 수 있는 계기가 되었지만, 슈드린은 형식의 자유로움이나 정해진 틀을 깨는 과감한 시도가 아닌 기존의 틀을 유지한 채 다양한 기법을 음악에 접목시키는 경향을 보여준다. 특히 다성음악적(polyphony)인 기법과 화려한 연주기교(virtuosity)가 돋보이며, 신고전주의(Neoclassicism), 미국의 팝(pop), 재즈(jazz)등을 융화시켜 그만의 독특한 음악 양식을 확립하게 된다.

이 시기의 대표작으로는 <24개의 프렐류드와 푸가> 쇼스타코비치의 1950대초 동일한 제목으로 작곡된 <24개의 프렐류드와 푸가>(24 Preludes and Fugues Op.87, 1950-1951)가 있다. 이 곡에서 슈드린은 기존의 폴리포니적 기법을 토대로 코플랜드(Aaron Copland, 1900-1990)와 스트라빈스키가 보여주었던 신고전주의 음악양식을 재연하고 있다.

1966년에 작곡된 <피아노 협주곡 2번>도 이 시기에 나타나는 슈드린의 새로운 음악 스타일을 잘 드러낸 곡이다. 이 곡은 12음

---

34) 슈드린의 작품 경향에 영향을 준 정치적 상황에 대해서는 [1. 작곡가의 생애]에서 구체적으로 언급하였다.

렬 기법과 재즈 요소, 그리고 다양한 실험적 기법에 기초한 작품이다.<sup>35)</sup> 그는 재즈적 요소뿐만 아니라 오케스트라의 벨소리, 피아노 조율하는 듯한 소리<sup>36)</sup>, 마치 옆 연습실에서 들리는 악기 소리들의 결합을 보여주고 독주 부분에서는 에튀드와 비슷한 소재들을 콜라주 기법으로 나타내기도 하였다.<sup>37)</sup> 한편 이 시기에 웨드린은 아내로부터 영향을 받아 다수의 발레 음악을 발표한 바 있고, 이 외에도 몇몇 영화음악 작품들도 주목 받았다. 발레 음악의 대표적인 예로 발레 작품인 <안나 카레니나> 그리고 세계적인 대중성을 얻게 된 <카르멘 모음곡>이 있고 주요 영화 음악 작품으로는 <이것이 만약 사랑이라면?>(*What If It Is Love?*, 1961), <배쓰 하우스>(*The Bath-House*, 1961), <짧은 이야기를 위한 주제>(*The Subject for a Short Story*, 1969)가 있다. 이 시기를 대표하는 피아노 작품들로는 <피아노 소나타 1번>(*Piano Sonata no.1 in C major*, 1962), <다성 음악 노트>(*Polyphonic Notebook*, 1972), <피아노 협주곡 3번>(*Piano Concerto no.3*, 1973)이 있다.

제3기는 1980-1990년대까지에 해당하며, 특히 80년대에는 어린 시절 교회에서 받은 종교적인 영향과 모스크바 합창 학교에서 활동했던 기억을 영감으로 한 다수의 합창음악, 특히 아카펠라 작품들이 주목된다. 합창 편성이 포함된 작품으로 이 시기에 총 여섯 곡이 해당되고 특히, 대표적인 아카펠라 합창곡들로는 <푸가체프의 처형>(*The Execution of Pugachev*, 1981), <“유진 오네긴”으로부터의 선율들>(*Lines (Stanzas) from Eugene Onegin*, 1981), <콘체르

35) 1962년에 웨드린은 미국으로 여행하였는데 그 곳에서 게리 멀리건(Gerry Mulligan, 1927-1996), 밥 브루크마이어(Bobby Brookmeyer, 1929-2011), 스탠 켄톤(Stan Kenton, 1911-1979), 데이브 브루벡(Dave Brubeck, 1920-2012), 암헤드 자말(Amad Jamal, 1930-) 등 유명 미국 재즈 음악가들과 교류를 가졌다. Resnianski, 8.

36) 위의 글.

37) 위의 글.

이 중 옆 연습실에서 들리는 악기 소리들의 결합은 웨드린 본인의 직접적인 언급을 통해서도 확인할 수 있었다(2015.3.4. 필자와의 전화통화).



티노>(*Concertino*, 1982), <봉인된 천사>(*The Sealed Angel*, 1988)가 있다. 또한 그의 어린 시절의 기억과 연관된 것으로 추측되는 오르간 편성의 작품들로는 <오르간, 플루트, 바순, 트롬본을 위한 음악의 헌정>(*Musical Offering* for organ, three flutes, three bassoons and three trombones, 1983)있으며, 특히 이 곡은 1983년 10월 모스크바에서 슈드린이 직접 초연한 작품이기도 하다.

1990년대에는 세계적으로 유명한 연주자들과의 협업이 두드러진다. 대표적인 작품으로 첼리스트 므스티슬라브 로스트로포비치(Mstislav Rostropovich, 1927-2007)에게 헌정된 첼로 협주곡 <소토보체>(*Sotto Voce*, 1994), 바이올리니스트 막심 벤게로프(Maxim Vengerov, 1974-)에게 헌정된 <바이올린과 오케스트라를 위한 협주곡 칸타빌레>(*Cantabile* for violin and string orchestra, 1997), 그리고 비올리스트 유리 바쉬메트(Yuri Bashmet, 1953-)를 위해 작곡한 <비올라, 관현악, 하프를 위한 협주곡 dolce>(*Dolce* for viola, string orchestra and harp, 1997)의 세 편의 협주곡이 있다. 이 외에도 특별한 작품으로는 바흐 300주년 기념으로 작곡된 <음악의 헌정>이 있고, 이 논문의 연구 대상인 <피아노 협주곡 4번>역시 제 3기에 해당된다. 한편 올리 무스토넨(Olly Mustonen, 1967-)에게 헌정된 <피아노 협주곡 5번>(*Piano Concerto no.5*, 1999)과 예핀 브론프만(Yefin Bronfman, 1958-)에게 헌정된 <피아노 소나타 2번>이 주요 피아노 작품들이다.

제4기는 2000년대를 시작으로 현재까지 해당된다. 슈드린은 2000년대 이후에도 여전히 꾸준한 작품 활동을 하고 있으며 작품의 수가 전반적으로 다양한 장르에서 고루 분포되어 있지만 특히 피아노 독주 작품이 다른 어느 시기보다도 많은 것이 주목할 만하다. 이 시기의 음악적 특징으로는 민속적인 요소(folk)를 소재로 한 작품들이 다수 발견된다는 점이다. 대표적인 작품으로는 <소프라노와 오

케스트라를 위한 민속적 양식의 무언가 “타냐-카차”(Tanja-Katja, Songs without Words in Folk Style for soprano and orchestra, 2002), <러시아 민속 음악의 아주 오래된 선율들>, <러시아 모드의 벨칸토>, <발라레츠키-미노로츠키>(Balalaechka - Minorochka, Romance in Folk Style after Folk Texts, 2015)가 있다. 이 시기 중 2009-2011년의 작품들은 오늘날 전 세계적으로 왕성하게 활동하고 있는 유명 연주자들에게서 초연 및 연주 된 바 있다. 예컨대 2009년에는 <꾸밈없는 페이지들>(Artless Pages, 2009)를 피아니스트 유자 왕(Yuja Wang, 1987-)이 베르비에르 페스티벌(Verbier Festival)에서, 2010년에는 <피아노, 첼로 그리고 오케스트라를 위한 낭만적 헌정, 더블 콘체르토>(Double Concerto, Romantic Offering for piano, cello and orchestra, 2010)를 피아니스트 마르타 아르헤리치, 첼리스트 미샤 마이스키, 지휘자 네메 예르비(Neeme Jarvi, 1937-)가 루체른 페스티벌에서, 그리고 <차이코프스키 연주회용 연습곡>(Concert Etude "Tchaikovsky Etude", 2011)은 2011년 ‘제 14회 차이코프스키 국제 피아노 콩쿠르’ 지정곡으로 선정된 바 있다.

### Ⅲ. <피아노 협주곡 4번> 분석

피아노 협주곡 4번의 부제는 “올림조들(Sharp keys)”이다. 서론에서 언급한 바와 같이<sup>38)</sup> 슈트라우스는 이 곡 전체에서 제한된 임시표, 즉 올림표만을 사용함으로써 올림 조성을 조적 배경으로 암시하고 있음을 부제를 통해 상징적으로 보여준다.

이 곡의 구성은 총 두 악장으로 되어 있는데, 슈트라우스는 각 악장에 별도의 부제를 사용하였다. 1악장의 부제는 “소스테누토 칸타빌레(*Sostenuto Cantabile*)”로 서정적이고 유려하게 전개되는 주제 선율의 특징들을 암시하고 있으며, 한편 2악장의 부제는 “러시안 차임스(*Russian Chimes*)”로 실제로 러시아 민속 악기를 사용하여 1악장과 구별되는 독특한 음색의 변화를 나타내고 있다. 이러한 부제 외에도 두 악장은 박자와 템포 및 오케스트레이션에서 서로 다른 특성을 보이며, 아래 표에서 요약한 각 악장별 개요를 통해 각각의 특성을 구체적으로 확인할 수 있다(표 3).

[표 3] 각 악장별 개요

요소	1악장	2악장
부제	<i>Sostenuto cantabile</i>	<i>Russian Chimes</i>
박자	4/4박자지만 이는 기보의 체계로서의 의미가 강하며 박절적 의미는 미약함. 불규칙한 리듬패턴이 주를 이룸	3/4박자의 규칙성이 지속적으로 나타남
템포	기본 템포는 명시되어 있지 않으며, 악장 내에서 유동성(더 느리게 등)을 띠	<i>Allegro</i>
오케스트레이션	오케스트라의 역할이 주로 반주처럼 여겨지며, 현, 관악기 중심으로 운용됨	독주성부가 오케스트라의 일환으로 나타나는 부분이 상대적으로 많고, 다양한 타악기가 추가되어 음악의

38) 각주 3번을 참조하십시오.

	색채적, 리듬적 측면이 부각됨
--	------------------

오케스트라의 역할 역시 두 악장에서 차이를 발견 할 수 있다. 1악장은 대부분 반주에 머물러 있으며, 특정 부분에서만 피아노 독주성부와 대등한 역할을 하고 있기 때문에 독주성부를 위주로 한 협주곡이라고 볼 수 있다. 한편 2악장에서는 독주성부와 의 관계에 있어 비중이 커진 동시에 러시아인 차임스 등 더욱 많은 악기가 등장 하면서 오케스트라의 중요성이 더욱 부각된다. 오케스트라의 세부 편성은 다음 표와 같다(표 4).

[표 4] 오케스트라 편성 내역

분류		편성	악기수
관악기	목관	플루트	3
		오보에	2
		잉글리시 호른	1
		클라리넷	2
		바순	2
		콘트라바순	1
	금관	호른	4
		트럼펫	3
		트럼본	3
		튜바	1
현악기	바이올린 I	16	
	바이올린 II	14	
	비올라	12	
	첼로	10	
	콘트라베이스	8	
타악기	팀파니	4	
	퍼커션 I : 크로탈(crotal), 방울(sonagli), 윈드차임(wind-chimes)	각 1개	

	<p>퍼커션Ⅱ: 글라스 차임(galss-chimes), 하모니카(choclo), 드럼(tamburo), 큰 공(tam-tam(grande)), 튜블러 차임(campane tubolare)</p>	
	<p>퍼커션Ⅲ: 베이스 드럼(gran cassa), 러시아 차임(campane russe)</p>	

## 1. 구조 및 형식

이 곡은 두 개의 악장으로 구성되어 있음에도 불구하고, 마치 단악장 구조인 듯한 인상을 준다. 그 이유는 먼저 하나의 주제가 곡 전체에서 다양한 성격으로 변용되는 순환주제로 활용되고 있기 때문이다. 또한 1악장의 도입부와 2악장의 코다가 동일한 형태로 수미상관 구조를 이루며, 이로 인해 이 곡의 마지막 코다는 첫 부분에 대한 회상적인 역할을 하기 때문이다. 게다가 위와 같은 구조적 특징을 잘 살리기 위해 작곡가는 1악장 마지막 마디에 아타카(*attacca*) 지시어를 표기하여 두 악장을 시간적으로도 하나의 악장처럼 연결하여 연주하도록 하고 있다. 이러한 지시어를 통한 표면적 장치와 함께 순환주제 및 수미상관이라는 내용적, 구조적 장치들은 이 곡 전체의 주제적 통일성을 이루는 요소로써 작용한다.

그러나 전 악장에서 끊임없이 반복되는 순환주제는 자칫 곡을 지루하게 만드는 요인이 될 수 있다. 슈트린은 템포, 박자, 오케스트레이션 등의 요소들을 다양하게 다룸으로써 변용되어 나타나는 순환주제들 개개의 성격과 개성을 분명하게 구별해주며, 이를 통해 동일한 주제적 요소로 인한 진부함 대신 주제적 통일성을 기반으로 한 음악적 다양성을 곡 전체에서 걸쳐 펼쳐나가고 있다. 구체적으로 1악장은 순환주제의 선율선을 서정적으로 연출하고 있는 반면, 2악장은 순환주제들을 여러 번에 기교적이고 즉흥적으로 빠르게 전개하는 경향이 돋보인다. 이러한 주제 선율의 대비되는 표현 방식은 이 곡의 흥미를 더하는 가장 중요한 음악적 장치인 것으로 판단된다.

### 1.1. 1악장

1악장의 구조는 다음 표와 같이 나타낼 수 있다(표 5).

[표 5] 1악장의 구조

섹션		마디	선율 · 리듬 · 텍스처의 특징	섹션별 연주 시간	전체 연주 시간 <sup>39)</sup>
A	a	1-22	순환주제의 원형과 단순변형	5분 22초	5분 22초
	경과적 요소 1	23-43	수평적 선율선의 진행		
	a'	44-54	역행형을 이용한 주제 변형 1		
	경과적 요소 2	55-62	수평적 선율선의 진행		
B	b	63-65	호모포닉한 리듬형의 반복	3분 28초	8분 50초
	a''	66-82	역행형을 이용한 주제 변형 2		
	b'	83-114	호모포닉한 리듬형의 변형 1		
경과구		115-143	연속적인 셋잇단음표 음형	1분 20초	10분 10초
C	c	144-150	규칙적이고 단순한 부점 리듬	5분 06초	15분 16초
	d	151-184	셋잇단음표 음형		
	e	185-234	아르페지오 음형		

	c'	235-270	부점 리듬의 변형		
B'	b''	271-278	호모포닉한 리듬형의 변형 2	20초	15분 36초
A'	a''	279-300	순환주제의 재현과 단순변형	3분 34초	19분 10초
	경과적 요소 1'	300-313	수평적 선율선의 진행		
	경과적 요소 2'	314-320	수평적 선율선의 진행		
코다		321-348	2:3 리듬을 배경으로 변형된 주제선율의 전개	2분 10초	21분 20초
총 연주 시간				21분 20초	21분 20초

위 표에서 볼 수 있듯이 1악장은 크게 세 개의 섹션(A, B, C)으로 나눌 수 있으며, 여기에 경과구와 코다가 포함된다. 경과구와 코다를 제외한 세 섹션들은 섹션 C를 축으로 대칭구조를 이루고 있다. 특히 각 섹션들의 연주 시간을 살펴보면 섹션 A와 C가 가장 길게 나타나는데, 이는 섹션 A에서는 이 곡 전반에 걸쳐 순환주제로 사용될 주제가 제시 및 반복되고, 섹션 C에서는 순환주제에서 벗어난 다양한 요소들이 끊임없이 전개되고 있다는 점에서 두 섹션의 비중과 중요성을 발견할 수 있다. 한편 가장 짧은 섹션인 B'는 기존의 섹션 B가 압축적으로 재현되면서 마치 경과구처럼 스쳐지나가는 것이 특징적이다. 각 섹션에는 다섯 개의 하위 섹션(a, b, c, d, e)들이 포함되어 있으며, 이 하위 섹션들은 각각 선율과 리듬, 텍스처 등 여러 음악적 요소들에 의한 서로 다른 특징들을 보여준다. 각 섹

39) 섹션별 그리고 전체 연주 시간은 피아니스트 올리 무스토넨의 연주(2013년)를 기준으로 측정하였다. [https://youtu.be/\\_oCAmO7eYPk](https://youtu.be/_oCAmO7eYPk)



선의 특징을 살펴보면 다음과 같다.

먼저 섹션 A는 앞으로 순환되어 나타날 주제를 제시하는데, E장조를 근간으로 하는 이 선율은 다양한 변형으로써 이 섹션 안에서 반복된다. 주제의 ‘원형’이 마디 1-3에서 제시되고(악보 3-1), 이에 대한 ‘아홉 번의 단순변형’이 마디 3-22에 걸쳐 순차적으로 나타난다. 이후 순환주제의 또 다른 변형 방식인 ‘역행형을 이용한 주제 변형’이 마디 45-54에 걸쳐 등장한다.<sup>40)</sup>

[악보 3-1] 순환주제의 원형(마디 1-3)

The image shows a musical score for two parts: Piano solo and Piano II (Orchestra). The Piano solo part is in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo/mood is marked 'Sostenuto cantabile' and 'poco rubato'. The dynamics are 'p cantabile' and 'legato'. The Piano II part is also in 4/4 time and features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are 'p'. The text '오케스트라의 역할 크지 않음' is written in the Piano II staff. The score is labeled '주제 원형' (Original Theme) and 'Piano solo' and 'Piano II (Orchestra)'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

섹션 A에는 두 개의 경과적 요소가 포함되는데 이들의 공통점은 빠르고 유동적으로 전개되는 수평적인 선율선으로 구성되어 있다는 점이고, 반면 차이점은 리듬형과 성부수가 다르다는 점이다. 경과적 요소 1(마디 23-43)은 단선율을 위주로 진행하고 있으며 한 박이 16분음표 다섯 개로 구성되어 있고(악보 3-2), 경과적 요소 2(마디

40) 이 섹션에서 제시되는 순환주제와 그 운용 방식에 대해서는 다음 절인 [2. 주제 운용 방식]에서 구체적으로 분석하겠다.

55-62)는 2성부로(상성부는 한 박을 32분음표×8, 하성부는 한 박을 16분음표×4) 분할하고 있다(악보 3-3).

[악보 3-2] 경과적 요소 1(마디 23-24)

3 Poco meno mosso 단선을 위주로 진행되는 수평적인 선율선

23 24

I 한 박이 16분음표 다섯 개로 구성되어 있음

II Vc., Cb., Fag. *p cantabile, legato*  
C Fag. Timp.

[악보 3-3] 경과적 요소 2(마디 55-56)

6 55 56

I 2성부로 전개되는 수평적인 선율선

II 상성부: 한 박을 32분음표×8  
하성부: 한 박을 16분음표×4

이렇게 수평적 선율선을 위주로 전개되는 섹션 A는 호모포닉한 짜임새를 보이는 섹션 B와 구별되며, 이로 인해 상대적으로 박절감이 더욱 규칙적으로 나타나게 된다. 섹션 B의 주된 음악적 내용 (b)은 짧은 음가+긴 음가로 구성된 리듬적 패턴이 수직적 텍스처 안에서 동음을 반복하면서 전개되는 것이다(악보 3-4).

[악보 3-4] 섹션 B의 호모포닉한 리듬형(마디 62-65)

The image shows a musical score for measures 62-65. It consists of two staves. The top staff is for the solo voice part, labeled 'b(독주성부)'. It features a melodic line with a 'poco rit.' (poco ritardando) marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The bottom staff is for the orchestra, labeled 'b(오케스트라)'. It features a rhythmic accompaniment with a 'poco rit.' marking and a 'pp' dynamic. The rhythmic pattern in both parts is a sequence of short notes followed by long notes, which is repeated in a vertical texture. The score includes a circled '7' above the first measure of the solo voice part.

수직적 텍스처의 16분음표+8분음표 리듬이 서로 주고받음(pf→orch.)

The image shows a musical score for measures 64-65. It consists of two staves. The top staff is for the solo voice part, and the bottom staff is for the orchestra. The rhythmic pattern of short notes followed by long notes is repeated in a vertical texture. The score includes a circled '8' above the first measure of the solo voice part.

이후 b음형이 다시 등장하는 마디 83부터는 독주성부 없이 오케스트라 투티(tutti)로만 구성되며, 저음부에서 b음형의 리듬형이 변형되어 나타난다. 기존 리듬 음가가 16분음표+8분음표였다면 변형된 음가는 대부분 8분음표+점4분음표 또는 8분음표+점2분음표로 확대



[악보 3-6] 셋잇단음표 음형의 부분적 사용(마디 115-117)

셋잇단음표 음형의 부분적인 등장

12

115

*p*  
*cantabiledegato*

[악보 3-7] 연속적인 셋잇단음표 음형의 전개(마디 127-128)

(a tempo)

13

127

*p legatiss.*

16분음표로 구성된 셋잇단음표 음형의 연속적인 전개

이 리듬은 후반부로 갈수록 긴 프레이즈 안에서 고음역으로 펼쳐지고, 이는 클라이맥스에 해당하는 섹션 C를 향한 분위기를 고조시키는 데 중요한 역할을 한다(악보 3-8).

[악보 3-8] 클라이맥스로 향하는 경과구(마디 142-143)

고음역에서 휴지없이 전개되는 셋잇단음표

클라이맥스인 섹션 C를 향해가는 분위기 고조 역할을 함

Poco più mosso  
섹션 C 시작  
f marc. (quasi farsare)

섹션 C는 비교적 단순한 음형들이 제시되지만 전체적인 음량이 크고 다양한 화음들이 존재한다는 점에서 1악장의 클라이맥스에 해당한다. 이 섹션은 총 세 가지 음형(c, d, e)으로 구성되는데,

이 중 첫 번째(c)는 규칙적으로 반복되는 부점 리듬이며 이 리듬형이 독주성부의 선율선을 구성해 나간다(악보 3-9).

[악보 3-9] 음형 c : 부점 리듬(마디 145-147)



두 번째(d)는 셋잇단음표 음형으로 이 리듬형은 세 음에서 두 음으로 프레이징의 단위를 다르게 하여 헤미올라(hemiola)<sup>41)</sup>의 느낌을 주는데, 이는 결과적으로 규칙적인 리듬형이 불규칙적인 리듬처럼 들리는 효과를 가져 온다. 특히 마디 153은 별도의 프레이징이 부재하기 때문에 오른손 음형의 기준에 따라 세 음 단위로, 또는 왼손 음형의 패턴에 따라 두 음 단위로 분리될 수 있다. 그러므로 이 마디는 3분할과 2분할이 공존하고 있다고 볼 수 있으며, 이로 인해 마디 154의 2분할이 더욱 확고해지는 결과를 낳게 되는 것이다(악보 3-10).

41) 헤미올라(hemiola): 3:2 비율(the whole and a half)을 의미하는 용어로, 음악의 박절 체계 안에서 3박 계열 리듬이 마치 2박 계열로 기보된 것처럼 분절되는 것을 말한다. 이는 바로크 음악, 특히 프랑스 쿠랑트(courante)에서 주로 나타나는 특징이었고, 19세기에는 슈만과 브람스에 의해 주로 사용된 바 있다. Julian Rushton, "Hemiola", *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016년 11월 22일, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12768>.

[악보 3-10] 음형 d : 셋잇단음표 음형의 리듬적 불안정성  
(마디 153-155)

세 번째(e)는 아르페지오(*arpeggio*)이다. 처음에는 작은 음량과 좁은 음역 안에서 전개되다가 후반부로 갈수록 독주성부의 아르페지오 음형뿐만 아니라 오케스트라까지 함께 음역이 넓어지면서 음량도 확대된다. 이러한 음역 및 음량의 확대는 클라이맥스 부분에 해당되는 음형 c로의 재현을 예비한다고 볼 수 있다(악보 3-11).

[악보 3-11] 음형 e : 아르페지오(마디 185-186)

[악보 3-11-1] 음형 e : 아르페지오(마디 231-232)



섹션 C를 기점으로 하여 앞서 나왔던 섹션 A와 B가 다시 등장하는데(섹션 B', 섹션 A'), 이 때 재현되는 부분은 섹션 전체가 아닌 일부분에 해당한다. 섹션 B' (마디 271-278)는 섹션 B, 마디 62-65의 재현이다. 동음을 두 번 연타하는 동기를 독주성부와 오케스트라에서 주고받는 전개 방식은 동일하나 c#단조가 아닌 E장조로 조적 분위기가 변화되고<sup>42)</sup>, 음가(16분음표+8분음표→8분음표+4분음표)와 마디 수(4마디→8마디)가 각각 두 배로 늘어났으며, 오케스트라에도 장식적인 선율형이 추가되었음을 알 수 있다(악보 3-12).

[악보 3-12] 섹션 B의 재현(마디 271-273)

이어서 마디 279-300에서도 섹션 A의 부분적 재현이 진행된다. 주제 선율 원형과 함께 여덟 번의 단순 변형 형태가 재현되는데 이 때 독주성부가 오케스트라와 주제 선율을 주고받으며 전개된다는 점이 특징적이다(악보 3-13). 또한 섹션 A에서 나타난 경과적 요소 1, 2는 몇 개의 음고와 리듬의 변형을 제외하고 섹션 A'에서 대부분 동일한 형태로 반복되며 두 연결구가 연속적으로 전개된다.

42) [3. 음소재 및 화성]에서 구체적으로 언급하겠다.

[악보 3-13] 섹션 A의 재현(마디 279-283)

27 Tempo I (Sostenuto cantabile)

독주 성부

오케스트라

오케스트라와 독주 성부가 주고받는 형식으로 전개됨

코다에서는 독주성부의 폴리리듬(3:2) 반복을 배경으로 오케스트라에서 주제 선율의 일부가 확대된 음가로 변형된다(악보 3-14). 한편 독주성부는 1악장의 마지막 세 마디에서 주제 선율 일부를 빠른 패시지 안에서 반복하며 이 악장을 마무리 한다(악보 3-15).

[악보 3-14] 오케스트라의 주제선율 변용(마디 321-323)

33 Tempo I (Sostenuto cantabile)

321 *sf* 규칙적인 3:2 리듬 반복 *p*

322 *ff espr. legato* B 주제 선율의 일부가 확대된 음가로 전개될 G# (VI. I, II) E A *p cantabile (p, ma piena roce)*

[악보 3-15] 1악장의 종결구(마디 346-348)

36 Allegro [Doppio movimento - subito (♩=ca♩)]

346 *pp perle* 빠른 패시지 안에서 주제 선율 일부 음고의 반복 *ppp*

8 - -

## 1.2. 2악장

2악장의 구조는 다음 표와 같다(표 6).

[표 6] 2악장의 구조

섹션	마디	선율 · 리듬 · 텍스처의 특징	섹션별 연주시간	전체연주 시간 <sup>43)</sup>
A	1-63	아이소리듬 기법을 토대로 한 순환주제의 전개	1분 27초	1분 27초
B	64-102	독주성부의 스케일 패시지	52초	2분 19초
경과구1	103-118	수직적 화음의 진행	21초	2분 40초
카덴차	119-188	연속적인 트레몰로 및 부점 리듬형, 빠른 스케일 패시지	1분 40초	4분 20초
B'	189-202	스케일 패시지의 재현	20초	4분 40초
C	203-248	독주성부와 오케스트라의 선율 교대	56초	5분 36초
경과구2	249-277	모티브의 다양한 리듬변형으로 인한 내재적 템포의 가속화	35초	6분 11초
A'	278-313	섹션 A의 재현	46초	6분 57초
D	314-546	박절적이고 수직적인 짜임새 및 러시아 차임 음향 등장	4분 24초	11분21초
E	547-592	1악장 순환주제의 재현	4분 33초	15분54초

코다	593-600	피아노 상성부의 빠르고 화려한 선율과 그 외 성부들의 짧고 수직적 화음들의 병치	13초	16분07초
총 연주시간			16분 07초	16분07초

2악장은 총 다섯 가지의 주제적 요소에 의한 섹션(A, B, C, D, E)들과 두 개의 경과구, 그리고 코다로 나뉜다. 각 섹션별 연주 시간을 살펴보면, 섹션 D와 E의 비중이 가장 큰 것을 확인할 수 있는데, 섹션 D는 2악장의 부제인 러시아인 차임과 함께 가장 화려하게 장식되는 부분이며, 섹션 E는 1악장의 주제가 동일하게 재현되는 부분이라는 점에서 이 두 섹션의 중요성이 발견된다. 위의 표에서 제시한 각 섹션별 특징을 간략하게 살펴보면 다음과 같다.

섹션 A는 앞서 언급했듯이 1악장의 주제 선율의 일부를 활용함으로써, 이 곡 전체가 순환주제 형식으로 구성되어 있음을 보여준다. 특별히 이 섹션은 14세기 아이소리듬 기법<sup>44)</sup>을 사용하고 있는데 이 때 콜로르는 8개의 음고(E, A, G#, F#, E, E#, B, D#), 탈레아는 6개의 음가로 구성되어 있다. 콜로르는 총 41회 그리고 탈레아는 총 63회 반복하면서 총 64마디 안에서 지속적으로 순환되며 이들이 맞물리는 지점은 네 마디 단위로 형성된다. 이러한 네 마디 단위의 패턴 반복은 감상자로 하여금 패턴의 전개를 쉽게 인지하게 만들고,

43) 연주 시간은 올리 무스토넨의 연주(2013년)를 기준으로 측정하였다.

44) 아이소리듬: 특정 리듬형이 여러 단계의 엄격함 안에서 주기적으로 반복되거나 재현되는 것을 의미하는 용어이다. 주로 변화하는 선율적 내용이 동시에 적용되며, 14-15세기 초의 모테트 중 테노르 성부에서 사용되었다. Margaret Bent, "Isorhythm", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016년 11월 22일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13950>.

이러한 패턴의 표면화는 내재적 통일성을 근간으로 하는 아이소리듬 기법의 기본적인 속성<sup>45)</sup>과는 다소 구별되는 측면이라 할 수 있다(악보 3-16).

[악보 3-16] 섹션 A : 아이소리듬 기법을 토대로 한 순환주제의 전개(마디 1-8)

8개의 콜로르

Allegro

E A G#F# E E# B D#

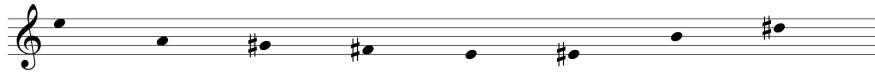
6개의 탈레아

콜로르와 탈레아가 4마디 단위로 순환되며 서로 맞물림

[악보 3-16-1] 탈레아 리듬 구성

45) 아이소리듬 기법의 내재적 통일성을 가장 잘 보여주는 예시로 메시앙(Olivier Messiaen, 1908-1992)의 <시간의 종말을 위한 사중주>(Quatuor pour la fin du Temps, 1940-1941)의 1악장을 들 수 있다. 17개의 탈레아와 29개의 콜로르로 구성된 이 곡은 최종 종지까지 서로 맞물리는 지점이 존재하지 않으며, 이는 끝 아이소리듬 기법이라는 형식적 전개 원리가 악곡 안에 깊숙이 내재되어 있음을 알 수 있다.

[악보 3-16-2] 콜로르 음고 구성



위의 악보에서 볼 수 있듯이 콜로르의 음고 구성에는 이 2악장의 첫 음인 B가 제외되어 있다. 이로 인해 콜로르의 첫 번째 음은 탈레아의 두 번째 음에서 시작되며 이러한 장치는 콜로르와 탈레아가 동시에 시작하는 일반적인 아이소리듬 기법과 구별되는 점이다.

섹션 A의 첫 부분은 피아노 독주성부로만 전개되다가 점차 오케스트라에서 각 성부들이 대위적 원리에 의해 추가되면서 다층적 선율을 만들게 되고 음형 역시 복잡해지는 양상을 띤다(악보 3-17).

[악보 3-17] 섹션 A의 오케스트레이션(마디 25-27)

[악보 3-17-1] 섹션 A의 오케스트레이션(마디 47-50)

오케스트라 악기 - 피콜로, 플룻 추가됨, 선율의 다층성.

[악보 3-17-2] 섹션 A의 오케스트레이션(마디 55-59)

- 피콜로, 플룻 -

오보에 추가됨, 선율의 다층성

두 번째 섹션인 B는 마치 카덴차와 같이 피아노 독주성부의 화려한 기교를 보여준다. 이 패시지는 오른손의 분리된 성부(기둥이 서로 반대 방향으로 기보된 두 성부 중 상성부)에 해당하는, 각 마디의 첫 음들(F#, G#, A, C#, B, F#, E)에 의해 전개되고, 이 음들을 제외한 나머지 음들은 변하지 않고 일정한 음고로 반복된다(악보 3-18).



[악보 3-18] 섹션 B : 독주성부의 스케일 패시지(마디 65-68)

오른손의 분리된 성부의 음고만 변함

동일한 음고의 반복

[악보 3-18-1] 변화하는 각 마디의 첫 음들(마디 65-73)

위의 스케일 음형은 마디 85에서 오케스트라로 이동하고, 이때 독주성부는 한 음만을 지속하는 반주부로서의 역할로 바뀐다(악보 3-19). 이후 마디 93부터는 독주부와 오케스트라가 함께 화려한 스케일을 형성하며 이로 인해 거대한 헤테로포니 음향층이 만들어진다(악보 3-20).

[악보 3-19] 오케스트라의 스케일 패시지(마디 85-86)

독주성부는 한 음만 지속하는 반주 역할

앞의 스케일 음형이 오케스트라로 이동함

[악보 3-20] 헤테로포니 음향층(마디 93-94)

picc. fl. cl. fag. vn. va. vc

fff (22:12)

ff

오케스트라에서 현악기, 목관악기가 총동원되어 거대한 헤테로포니 음향층을 이룬다

길게(마디 65-102, 총 38마디) 지속되어 온 수평적인 스케일 패시지의 반복이 끝난 후, 경과구1에서는 화음 위주의 수직적인 텍스처로 전환된다. 독특한 점은 이 섹션의 시작부분에서 오케스트라가 주제 선율의 일부를 완전5도 위로 이조하여 순환주제의 흔적을 보여주고 있다는 것이다(악보 3-21).

[악보 3-21] 경과구1 : 수직적 화음의 진행 및 순환주제의 흔적  
(마디 103-105)

**화음 위주의 수직적인 텍스처로 전환됨**

**현악기가 주제선율의 일부를 완전5도 위로 이조하여 순환주제를 보여줌**

경과구1은 이 섹션의 후반부에서 독주성부가 사라지고 오케스트라만 남아 투티로 마무리되며 이후 짧은 카덴차 섹션으로 이어진다.<sup>46)</sup> 2악장 카덴차의 특징은 세 가지로 요약되는데 첫째, 카덴차의 시작과 끝이 명확하지 않아 구조적인 관점에서 볼 때 그 구분이 모호하다는 점이다. 구체적으로 이 섹션은 오케스트라의 분명한 중지와 휴지 없이 독주성부가 오케스트라와 오버랩되면서 시작되고, 더불어 끝부분에서도 독주성부의 카덴차 음형이 전개되는 도중에 오케스트라가 다음 섹션으로 진입하고 있다는 점에서 일반적인 카덴차의 시작과 끝의 형태라고 보기 어렵다(악보 3-22).<sup>47)</sup>

46) 카덴차 피콜라(*Cadenza Piccola*)라는 지시어에서 알 수 있듯이 2악장의 카덴차는 매우 짧은 길이로 구성된다. 이 섹션의 총 연주 시간은 약 1분 40초가 소요된다.

47) 카덴차에서 이런 유사한 음악적 전개 방식을 가지고 있는 곡으로 멘델스존(F. Mendelssohn, 1809-1847) 바이올린 협주곡 e단조 <*Violin concerto e minor op.64*> 1악장의 카덴차 후반부를 예로 들 수 있다.

[악보 3-22] 카덴차 : 도입부(마디 117-120)

(poch. rit.)

(47) Cadenza piccola  
(Poch più pesante)

*p*

오케스트라의 중지나 휴지 없이 독주성부가 오케스트라와 오버랩되며 카덴차 시작

*pp*

[악보 3-22-1] 카덴차 : 중지부(마디 187-190)

8 - 1

187

8 - 1

189

8 - 1

189

8 - 1

카덴차의 스케일 음형이 전개되는 도중에 오케스트라가 등장함

Picc.  
Fl. 8 - - -

Ob.

Cl.

둘째, 카덴차의 등장 위치가 비교적 악곡의 전반부라는 점이다. 전통적인 카덴차는 일반적으로 해당 악장의 마지막 투티 직전에 위치<sup>48)</sup>하는데, 이 곡에서는 총 600마디 중 마디 119에서 카덴차가 시작되며, 시간적으로는 총 16분의 길이 중 4분 20초경에 등장한다. 마지막 특징은 이전 섹션에서 사용되지 않았던 새로운 요소들이 등장한다는 점이다. 일반적으로 카덴차에서는 앞서 제시되었던 음형들이 활용되는 경우가 많다. 그러나 이 곡의 카덴차에는 전혀 새로운 요소들이라 할 수 있는 트레몰로(*tremolo*), 부점 리듬, 여섯잇단음표의 음형들이 등장한다(악보 3-23).

[악보 3-23] 카덴차 : 트레몰로 음형(마디 121-124)

[악보 3-23-1] 카덴차 : 부점 리듬 음형(마디 153-155)

48) Eva Badura-Skoda, et al., “Cadenza”, *Grove Music Online. Oxford Music Online.*, Oxford University Press, 2016년 11월 21일 접속,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43023>.

[악보 3-23-2] 카덴차 : 여섯잇단음표 음형(마디 177-178)

The image shows a musical score for a cadenza. It consists of two staves, I and II. Staff I is the upper staff and Staff II is the lower staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamic is 'pp'. The music features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand, with the left hand providing a simple accompaniment. The pattern is labeled '여섯잇단음표 음형' (Sixteenth-note pattern). The measures are numbered 177 and 178.

한편 카덴차 후반부에서는 이전 섹션인 섹션 B의 긴 스케일 패시지가 다시 등장하는데 이는 바로 다음 섹션인 섹션 B'와 자연스러운 연결을 보여주는 요소가 된다(악보 3-24).

[악보 3-24] 섹션 B와 카덴차 후반부의 음형 비교  
(마디 65-66, 187-190)

The image shows a musical score comparing two sections. The top staff is labeled '섹션 B' (Section B) and contains a long scale passage labeled '스케일 패시지' (Scale passage). The bottom staff is labeled 'II' and contains a sixteenth-note pattern. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The scale passage in Section B is marked with '22:12' and the sixteenth-note pattern in the cadenza is also marked with '22:12'. The measures are numbered 65 and 66 for Section B, and 187 and 190 for the cadenza.



섹션 C는 독주성부와 오케스트라가 주고받듯이 전개되는 것이 특징이다. 이 때 독주성부에서는 종소리를 연상시키는 음형 (*quasi Campane*)들이 반복적으로 나온다(악보 3-26). 여기에 오케스트라는 섹션 A의 주제선율이 독주성부에 응답하듯이 전개되며, 마디 229-233에서는 순환주제 원형의 음고를 그대로 재현한다(악보 3-26-1).

[악보 3-26] 섹션 C : 종소리 음형 및 두 성부의 교대  
(마디 215-218)

[악보 3-26-1] 섹션 C : 오케스트라의 순환주제 재현  
(마디 229-233)



경과구2의 주요 음형은 섹션 C와 유사하지만 스타카토의 첨가를 통해 유머러스한 음악적 성격을 보여주며 곡의 분위기를 전환시킨다. 카덴차에서 반주 역할을 하던 스타카토 음형들(악보 3-27)이 마디 253-263에서는 음고를 다르게 변형시켜 주선율로서 역할이 바뀌어 나타난다(악보 3-28).

[악보 3-27] 경과구2 : 섹션 C와의 비교(마디 203-205, 249-251)

53 Poco più mosso (ma in 3)  
 203 Vc., Cb., C-Fag. (sim.)

II

섹션 C (T-L.)

경과구 2- 섹션 C와 비슷한 음형,  
 스타카토로 유머러스하게 표현

249 2-Fag.

II

[악보 3-28] 경과구2 : 카덴차와의 비교(마디 117-120, 258-259)

(poch. rit.)

47 Cadenza piccola  
(Poch più pesante)

*p* 반주 역할의 스타카토 음형

117

117

*pp*

258

*poco sf*

*poco sf* 카덴차 도입부 스타카토 음형 음고에 변화를 주어 주선율로 사용함

한편 경과구2의 후반부에서는 셋잇단음표와 16분음표를 활용하여 자연스럽게 템포가 빨라지는 듯한 인상을 주면서 재현부(섹션 A')로의 진입을 준비한다. 즉, 이 부분은 '셋잇단음표'에서 '8분음표+두 개의 16분음표'로, 그리고 재현부의 주요리듬이라 할 수 있는 '두 개의 16분음표+8분음표'에 이르게 되며, 곧 이는 재현부를 향한 리듬적 교량 역할을 하는 부분이라 할 수 있다(악보 3-29).

[악보 3-29] 경과구2 : 재현부로의 진입(마디 268-277)

리듬의 변화를 통한 재현부로의 리듬적인 교량

2악장의 첫 부분이 재현되는 섹션 A'는 독주성부의 갑작스러운 휴지로 시작된다. 두 마디의 예상치 못한 휴지는 일시적인 긴장감을 만들어내고 이로써 마디 280에서 본격적으로 시작되는 재현부를 더욱 흥미롭게 한다. 이때 오케스트라에서는 경과구2의 후반부 음형이 지속적으로 이어지는데, 이러한 오케스트라의 흐름에 독주성부의 주제 재현이 자연스럽게 유입되면서 재현부의 구조적인 구분점이 모호해진다(악보 3-30).

[악보 3-30] 섹션 A'의 도입부(마디 278-281)

59

278

I

독주성부의 갑작스러운 휴지-  
긴장감을 조성함

8

*p* 재현부의 시작

(accento in *p*)

278

II

*p legato*

오케스트라는 앞의 음형이 자연스럽게 지속됨

Detailed description: This musical score shows the introduction of Section A'. It features two staves, I and II. Staff I (treble clef) starts with a whole rest in measure 278, indicating a sudden silence in the solo part. In measure 280, it begins with a melodic line marked *p* (piano) and includes the instruction '(accento in p)'. Staff II (bass clef) plays a continuous accompaniment starting in measure 278, marked *p legato*. The text indicates that the orchestra continues the melodic pattern from the previous section naturally.

섹션 A'는 섹션 A보다 훨씬 다층화 된 텍스처를 보여주면서 화성적인 요소를 가미한다. 특히 왼손의 화음 진행은 한 마디를 주기로 약박에서 강조됨으로써 당김음 리듬을 형성하고, 이러한 반복적인 강조 패턴은 리듬적 흥미를 창출한다(악보 3-31).

[악보 3-31] 섹션 A' : 섹션 A의 재현(마디 280-284)

8

280

I

*p*

(accento in *p*)

280

II

당김음 리듬 형성

Detailed description: This score shows the re-entrance of Section A'. It features two staves, I and II. Staff I (treble clef) starts in measure 280 with a melodic line marked *p* and includes the instruction '(accento in p)'. Vertical brackets are drawn around the notes in measures 280, 281, 282, and 283, highlighting the rhythmic pattern. Staff II (bass clef) provides accompaniment starting in measure 280, with the text '당김음 리듬 형성' (formation of the pull rhythm) written below it.

한편 왼손의 화음 진행은 점차 불협화도와 다이내믹(강세)이 증대되면서 악곡의 긴장감을 더욱 강화시킨다(악보 3-32).

[악보 3-32] 섹션 A' : 불협화음을 통한 긴장감의 강화  
(마디 280, 292, 306, 312)

The image displays four measures of a musical score, labeled 280, 292, 306, and 312. Each measure is presented in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The left hand (bass clef) is the focus, with specific chords circled in black. Measure 280 is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *[accento in p]*. Measure 292 is marked with *(poco sf)*. Measure 306 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 312 is marked with *(poco sf)*. Above measures 280 and 292, and above measure 312, there is a dashed line with the number '8' above it, indicating an eighth-note rhythm. A central heading reads '왼손의 불협화도와 다이내믹의 증대' (Increase of Dissonance and Dynamics in the Left Hand).

섹션 D에는 이 악장의 부제인 “러시안 차임”(Russian Chimes)이 오케스트라에서 실제로 등장하며, 2악장에서 가장 긴 길이를 차지한다. 이 악기는 오케스트라에서만 나올 뿐 아니라 독주성부에서도 이 음향을 묘사하는 음형들이 부분적으로 전개되면서, 2악장의 핵심적인 섹션이 된다. 독주성부를 포함한 모든 성부는 전반적으로 매우 박절적이고 수직적으로 구성되어 있다. 독주성부에서 고음역의 옥타브 화성 진행으로 러시아 차임의 화려한 음향을 묘사할 때 오케스트라에서는 주제 선율을 반복하며 섹션 E에 도달한다(악보 3-33).

[악보 3-33] 섹션 D : 러시아 차임 음향의 묘사(마디 497-500)

섹션 E는 1악장 도입부의 재현이다. 주제원형과 함께 여덟 번의 변형이 제시되며 1악장 내에서의 도입부 재현, 즉 1악장 섹션 A'와 동일하게 오케스트라에서도 주제 선율이 함께 등장한다(악보 3-34).

[악보 3-34] 섹션 E : 1악장 도입부의 재현(마디 547-550)

그러나 마디 570부터는 새로운 음형이 등장한다. 오른손에서는 두 성부가 각각의 선율 진행을 보여주고 왼손에서는 불규칙한 리듬의 파편적 선율들이 제시되며, 이는 기존의 음악적 맥락과는 연관성이 없는 일회적인 부분으로 보인다(악보 3-35).

[악보 3-35] 섹션 E : 일회적 부분(마디 570-572)

L'istesso tempo, ma poco meno mosso (Sostenuto assai) 선율적 진행  
 (poco rubato)  
 cantabile pp mp  
 리듬의 파편적 선율들

이 섹션의 후반부는 다시 1악장의 재현으로 회귀되는데 1악장의 최종 세 마디를 완벽하게 동일한 형태로 재현한다(악보 3-36).

[악보 3-36] 섹션 E의 후반부 : 1악장 종결구의 재현  
 (1악장 마디 346-348, 2악장 마디 590-592)

36 Allegro [Doppio movimento - subito] (♩ = ca ♩)  
 pp perle  
 완벽하게 동일한 형태로 재현됨  
 85 Allegro [Doppio movimento - subito] (♩ = ca ♩)  
 pp perle  
 senza  $\text{cresc.}$

코다에서는 2악장의 콜로르와 탈레아가 오케스트라에서 다시 등장하며, 이를 통해 이 악장의 음악적 통일성을 보여주면서 악곡을 마무리 한다(악보 3-37).

[악보 3-37] 코다 : 아이소리듬 기법의 재현(악보 593-595)

86 Presto  
593

I

콜로르와 탈레아의 재등장으로 음악적 통일성 추구함

594

II

(senza *rit.*)



## 2. 주제 운용 방식

이 곡은 전 악장에 걸쳐 하나의 순환주제<sup>49)</sup>에 의해 전개되고 있다. 순환주제는 악곡에 통일성을 부여하는 핵심적인 요소이므로 이 주제 선율이 어떤 방식으로 변형되고 운용되는지를 파악하는 것은 곡 분석에 필수적인 부분이라 할 수 있다.

먼저 순환주제의 원형이 1악장 마디 1-3에서 독주성부의 단 선율로 제시되며, 이 선율의 특징은 다음 몇 가지로 설명될 수 있다. 첫째, 주제선율은 아래 악보에서 확인할 수 있듯이 E장조에 기반한 음고들로 구성되어 있다(악보 3-38, 3-38-1). 둘째, 이 선율은 두 옥타브가 넘는 음역에 걸쳐있으며 전체적으로 하행(부분적으로 상행)하는 선율선을 그린다. 또한 포코 루바토(*poco rubato*), 피아노(*p*), 레가토(*legato*), 그리고 칸타빌레(*cantabile*) 등의 지시어를 통해 선율의 서정성이 더욱 부각된다.

---

49) 순환주제: 19세기 가장 대표적인 작곡기법 중 하나인 주제변형기법(Thematic Transformation)에서 순환주제는 동일한 요소를 유지하면서도 동시에 새로운 콘텍스트 안에서 수정되어 전개되는 주제 선율로서 정의된다. 이러한 주제적 요소는 분리된 다악장 형식의 악곡 안에서 각 악장의 지속성을 획득하는 요소로서 활용된 바 있다.

Hugh Macdonald, "Transformation, thematic", *Grove Music Online. Oxford Music Online.*, Oxford University Press, 2016년 11월 21일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28269>.

[악보 3-38] 순환주제의 원형(마디1-3)

*Sostenuto cantabile*  
*poco rubato*

B4-E5-A4-G#4-F#4-E4-E#4-B3-D#4-E4-A3-G#3-F#3-E3-G#2

[악보 3-38-1] 순환주제 원형의 구성 음고와 E장조 음계의 비교  
순환주제 : E-E#-F#-G#-A-B-D#

E장조 : E-F#-G#-A-B-C#-D#

E장조 음계를 토대로 하는 주제선을 가운데 반음계적 변화 음은 E#음이 유일하다. 더욱이 이 선율의 최저음이 G#2에 종착함으로써 E장3화음의 1전위 형태를 암시하게 된다. 오케스트라 역시 E장조의 딸림음(dominant)인 B음을 지속하고 있다는 점을 미루어 보아 E장조가 이 곡에 중요한 조성적 근간이 됨을 알 수 있다.

악구의 길이는 4분음표를 한 박으로 할 때 총 11박에 해당되며, 다양한 음가의 조합, 즉 다섯잇단음표(5분할), 16분음표(4분할), 셋잇단음표(3분할) 등으로 구성된다. 이러한 하나의 음가에 대한 다양한 분할 형태의 공존은 템포의 자연스러운 가속과 감속을

발생시키며, 이는 리듬의 박절적 표현보다는 유동적인 템포와 자유로운 선율의 흐름을 우선시 하는 특징을 보여준다. 한편 주제 선율 전체는 단선율로 이루어져 있지만, 이 선율 중 하나의 음을 다른 음가로 분리함으로써 주제 선율은 일시적으로 두 개의 성부로 나뉘게 된다(악보 3-39). 이후에도 여러 번의 주제가 반복될 때마다 일부 음들의 음가가 연장되면서 선율선의 층위가 분리되는 결과가 나타난다.

[악보 3-39] 주제원형의 다양한 리듬 분할과 층위 분리(마디 1-3)

하나의 음을 다른 음가(8분음표)로 분리함

이렇게 제시된 순환주제의 원형은 곡 전체에서 다양한 방식으로 운용되며 전개된다. 먼저 1악장의 주제 운용 방식에 대해 살펴보겠다.

## 2.1. 1악장

1악장의 주제 운용 방식은 총 세 가지로 분류할 수 있다. 첫째는 원형에 대한 단순 변형, 둘째는 역행형을 이용한 변형, 셋째는 피아노와 오케스트라의 대위적인 주제제시이다. 먼저 원형에 대한 단순한 변형에 대하여 살펴보겠다.

### 2.1.1. 원형에 대한 단순변형

주제 원형은 마디 3-22에 걸쳐 총 아홉 번의 변형으로 반복되고 있다. 이 때 선율의 하행 제스처와 원형의 첫 세 음 동기(B4, E5, A4)는 변하지 않는 반면 이후의 음들은 악구 연장, 축소, 단절, 옥타브 이동 등의 방법을 통하여 변화된다(악보 3-40).

[악보 3-40] 고정된 세 음 동기(마디 1-3)

The image shows a musical score for piano. The top staff is the treble clef, and the bottom staff is the bass clef. The tempo/mood is marked 'Sostenuto cantabile'. A specific section of the melody in the treble clef is circled, with the notes B, E, and A labeled above it. Above the circled notes, the text 'poco rubato' and 'B E A: 변하지 않는 첫 세 음 동기' is written. Below the circled notes, the word 'cantabile' is written. In the bass clef, the word 'legato' is written below the first few notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

각 주제 변형은 다양한 음가 분할형들을 포함하고 있는데, 이는 선율의 유동적인 템포감을 형성하는 데 중요한 역할을 한다. 아래 악보는 원형을 포함한 각 변형의 리듬형을 기보한 것이다(악보 3-41).

[악보 3-41] 원형 및 단순변형의 리듬형<sup>50)</sup>

주제원형

변형 1

변형 2

변형 3

변형 4

변형 5

변형 6

변형 7

변형 8

변형 9

50) 각각의 박자표는 원래 박자인 4/4 가 아닌 하나의 악구가 포함하는 기본박의 개수대로 박자표를 다르게 표기하였다. 이들을 모두 다른 박자로 표기한 이유는 주제선율이 기준 박자가 아닌 하나의 악구 단위로 인지되기 때문이다. 이러한 사실은 이 부분이 카운팅이 되지 않는 비박절적인 특성을 보여준다는 것을 뒷받침한다. 그러므로 악보에 표기된 4/4는 박절을 나타내는 전통적 의미로서의 박자표기가 아니라 연주자의 독보를 위한 기보의 틀이라 할 수 있다.

이렇듯 서로 다른 음가 분할형에 의해 구성되어 있는 각 악구들은 규칙적인 리듬 패턴이 부재하며 그로 인해 각각의 선율들은 하나의 악구로 구분 또는 인지된다. 또한 각 악구의 시작 지점과 길이가 모두 상이하고 선율의 흐름이 수평적으로 흘러가듯이 전개되기 때문에 악구 내에서의 강박과 약박의 구분이 모호해지는 것이다. 즉, 주제 선율의 첫 박이자 시작음인 B음이 필연적으로 유일한 강박으로 인지되고, 나머지 음들에 대한 카운팅은 무의미해진다. 뿐만 아니라 오케스트라는 단지 음색적 배경의 역할만을 하고 있다는 점에서 이는 독주성부의 비박절적 속성을 더욱 부각시켜 준다.

이러한 아홉 개의 주제 변형은 세부적으로는 다음과 같은 요소들, 즉 선율의 길이 및 최종음, 음역, 다음 악구와의 연결, 성부 분리, 다이내믹, 오케스트라를 기준으로 원형에 대한 단순 변형을 보이고 있으며 아래 표는 각각이 어떠한 양상으로 변형 되었는지를 구체적으로 보여준다(표 7).

[표 7] 세부 요소들을 기준으로 한 주제원형의 변형 양상

	원형 (마디1-3)	변형1 (마디3-5)	변형2 (마디5-7)	변형3 (마디8-9)	변형4 (마디9-12)	변형5 (마디12-14)	변형6 (마디14-16)	변형7 (마디16-17)	변형8 (마디17-20)	변형9 (마디20-22)
선율의 길이	11박	11박(동일)	13박(연장)	8박(축소)	14박(연장)	8박(축소)	7.3박(축소)	7박(축소)	16박(연장)	9박(축소)
최종음	G#(1전위)	B(예외)	B(2전위)	G#(1전위)	B(2전위)	G#(1전위)	A(예외)	G#(1전위)	G#(1전위)	G#(1전위)
음역	두 옥타브 +단6도	세 옥타브 (확장)	세 옥타브 +장6도 (확장)	세 옥타브+ 단3도(확장)	네 옥타브 (확장)	두 옥타브 +단6도 (동일)	세 옥타브 +완전5도 (확장)	두 옥타브 +단6도 (동일)	네 옥타브 +단2도 (확장)	세 옥타브 +완전5도 (확장)
다음 악구와의 연결	분리	연결	분리	분리	분리	분리	연결	분리	분리	분리
성부분리음	B(5음)	E(3음), B(5음)	D#(7음)	E(3음), B#	G#(3음), D#(7음)	B(5음)	B(5음)	B(5음)	B#	B(5음)
악상	<i>p</i>	-	<i>mp</i>	<i>pp, eco</i>	<i>p</i>	-	-	-	-	<i>mf+</i> , ( <i>p</i> )
오케스트라	현악기, B음 지속	관악기, B음 지속	휴지	관, 현, 타악기가 B음을 한 옥타브 높여서 연주	화성적인 레이어로 헤테로포니를 이룸	하행선율을 트레몰로로 연주하며 음향층 형성	휴지	휴지	현악기가 음향층을 이루면서 주제선율 제시함	앞의 화성이 지속되다가 마디21 마지막 박에서 사라짐

반음계적 변화음	E#	E#	G	G, F, B#	G, E#, C	E#	E#,F	E#	G, B#, D	없음
기타					마디10-11 독주성부의 주제선율이 오케스트 라에 등장		음형의 도약이 심함		가장 넓은 음역, 가장 긴 악구임	



1) 변형 1

선율의 길이는 원형과 동일한 11박에 해당되고 최종음은 B로 변화되지만 이 부분은 여전히 E장3화음을 암시한다. 음역은 원형보다 넓어져서 최고음은 G#5, 최저음은 G#2에 해당하며 총 세 옥타브에 이른다. 주제 선율의 끝부분과 다음 프레이즈(두 번째 변형)의 첫 부분이 맞물려 오버랩 되는 점이 원형과 다르다. 성부의 분리는 선율의 여섯 번째, 여덟 번째 음인 E음, B음이 8분음표로 음가가 연장됨으로써 나타난다. 오케스트라에서 B음이 유지되는 것은 동일하나 현악기에서 관악기로 대체되어 음색의 변화를 가져온다(악보 3-42).

[악보 3-42] 변형 1(마디 3-5)

2) 변형 2

선율 길이는 13박으로 11박보다 길어졌다. 음역은 세 옥타브와 장6도로 더 넓어졌으며 최고음 G#5, 최저음은 B2로 나타난다. 여기에서 최저음은 동시에 최종음으로서 E장3화음의 2전위를 암시한다. 한편 성부 분리는 마디 7의 D#음에 의해서 발생되는데, 특별히 이 음은 선율의 순차적 진행에서 벗어나 처음으로 크게 도약하여 성부의 분리를 더욱 명확하고 갑작스럽게 표현하는 효과를 준다. 다이내믹은 메조피아노(*mp*)이며 오케스트라의 반주 없이 독주성부만

솔로로 제시된다. 첫 세 음인 B음-E음-A음과 G#음을 제외한 나머지 음들은 주제 원형과 무관하게 변형되고, 리듬적으로는 여섯잇단음표와 여덟잇단음표 음형이 추가되어 템포의 자연스러운 가속을 표현한다(악보 3-43).

[악보 3-43] 변형 2(마디 5-7)

### 3) 변형 3

선율의 길이는 8박으로 이전 악구들보다 짧아졌으며 최종음이 B음에서 G#음으로 변화함에 따라 다시 E장3화음의 1전위를 암시한다. 음역은 세 옥타브+단3도로 원형보다 넓어졌으며 다음 악구와의 연결은 분리되어 나타난다. 선율의 여섯 번째, 여덟 번째 음인 E음과 B#음이 8분음표로 음가가 연장되어 성부의 분리가 이루어진다. 한편 다이내믹은 피아노시모(*pp*)로 바뀌었고, 여기에 에코(*eco*) 지시어도 첨가되어 색채적인 변화가 요구된다. 오케스트라는 클라리넷과 현악기 그리고 타악기가 B음을 트레몰로로 이전보다 높은 음역에서 연주하는 것이 특징적이다. 세 번째 변형에서는 앞서 제시된 주제 변형들과는 다른 첫 음(B음)의 변화를 찾아볼 수 있는데, 음가가 짧아졌으며 위치 역시 한 옥타브 위에서 제시된다. 또한 첫 세 음 중 B음과 E음이 음정의 형태로 동시에 제시되는 것이 차이점이다. 선율의 구성음 중 G#음과 F#음은 전체적으로 G음과 F음으로 변

화되면서 E장조에서 벗어나는 인상을 주며 결과적으로 원형에 비해 불협화도가 높다(악보 3-44)

[악보 3-44] 변형 3(마디 8-9)

#### 4) 변형 4

선율의 길이는 14박이며 최종음은 B음로서 E장3화음의 2전위를 암시하는 악구이다. 최고음은 B5, 최저음은 B1에 이르는 네 옥타브 음역으로 구성되어 있으며 다음 악구와는 분리되어 있다. 성부를 분리시키는 음은 G#음과 D#음이며 이 음들은 유일하게 4분음표 음가로 되어 있다. 더불어 여기에 테누토 지시어가 첨가되어있는 것으로 볼 때, 특별히 이 음들을 다른 변형들의 성부 분리 음들보다도 더 강조하라는 의미로 보인다. 독주성부의 다이내믹은 피아노(*p*)로 세 번째 변형보다 음량이 커졌고 오케스트라는 처음으로 화성적인 층위를 보여주며 헤테로포니 짜임새를 보인다. 특별히 마디 10-11에는 독주성부의 주제 선율이 오케스트라에 그대로 나타나며 순환주제를 강조하고 있다.

이전 주제 변형에서는 선율의 진행이 전반적으로 하행하는

제스처였다면 이 변형은 상행하는 제스처로 변화하는 것이 다른 점이다. 한편 마디 11부터는 다시 하행하는 제스처로 전환되는데 이중 세 번째, 네 번째 박에서는 각 음들이 위 아래로 도약하면서 전반적으로 하행하는 선율의 방향성을 유지시키는 것이 특징이다. 리듬형의 활용에 있어서는 셋잇단음표, 넷잇단음표, 다섯잇단음표, 여섯잇단음표, 여덟잇단음표가 모두 등장하면서 템포의 자연스러운 가속과 감속을 표현한다(악보 3-45).

[악보 3-45] 변형 4(마디 9-12)

### 5) 변형 5

주제 원형과 가장 유사한 선율이다. 왜냐하면 첫 세 음 B음, E음, A음의 음가만이 변화되었을 뿐 음고 및 이후의 음가들 역시 모두 동일하기 때문이다. 또한 최종음이 G#음으로 E장3화음의 1전위를 암시하는 것, 두 옥타브+단6도의 음역 구성, 다음 악구와 프레임즈가 분리되어 있는 점 그리고 8분음표로 연장된 성부 분리음 B음이 모두 주제 원형과 같은 요소이다. 반면 선율의 길이가 8박으로

원형보다 짧아졌고 오케스트라는 주제선율의 일부분에 해당하는 하행 음고들을 부분적으로 등장시키며 이를 트레몰로로 연주하여 화성적인 음향층을 만들어내고 있다는 것이 차이점이라고 할 수 있다 (악보 3-46).

[악보 3-46] 변형 5(마디 12-14)

주제 원형과 가장 유사한 주제 변형 선율

성부 분리음-B

최저음 G#으로 F장3화음 1전위 암시

주제 음고 일부를 사용하여 화성적인 음향층 형성

(B, E, A) G# F# E A G# F# (E) G#

(E#, B, D#, E) (sim.)

## 6) 변형 6

이 변형 선율은 7.3박으로 이전 변형들에 비해 선율의 길이가 짧다. 다음 악구와 오버랩되어 연결되며 일곱 번째 변형의 첫 시작음인 A음이 여섯 번째 변형의 최종음이 되므로 E장3화음을 암시한다고 보기 어렵다. 성부 분리음은 여덟 번째 음인 B음이며 음역은 세 옥타브+완전 5도로 이루어져 있다. 오케스트라는 휴지한다. 더불어 아홉 번의 주제 변형 중 최고음인 D#6을 포함하고 이전 변형들에 비해서 음정간의 도약이 가장 크다는 점, 그리고 추가 선율(마디 15의 셋째, 넷째 박)이 첨가된다는 점이 독특하다(악보 3-47).

[악보 3-47] 변형 6(마디 14-16)

음정간의 도약이 가장 큼,  
최고음 D#6 포함

최종음인 동시에 다음 변형의 시작음 A는  
E장3화음 암시하지 않음

성부 분리음-B

7) 변형 7

일곱 번째 변형에서도 변형 6의 마지막 음과 변형 7의 첫 음이 오버랩된다. 오버랩 된 첫 음이 A음이기 때문에 기존의 첫 음인 B음이 생략되었거나 또는 첫 음이 A음으로 바뀐 결과로 볼 수 있다. 만약 A음을 첫 음으로 카운트하지 않는다면 이 변형은 여섯 번째 변형의 연장 선율로 분석할 수 있으나, 시작 음을 제외한 나머지 음고들이 원형과 일치하기 때문에 독립적인 주제의 변형으로 간주된다. 한편 선율의 길이는 7박으로 원형을 포함한 열 번의 주제 선율들 중 가장 짧으며 최종음은 G#음으로 E장3화음의 1진위를 암시한다. 음역은 두 옥타브+단6도이며 다음 악구와는 분리되어 전개된다. 성부 분리음은 선율의 일곱 번째 음인 B음이며 오케스트라는 계속 휴지한다(악보 3-48).

[악보 3-48] 변형 7(마디 16)

첫 음이 이전 변형 끝 음과  
오버랩되면서 시작함

16 (ten.)

성부 분리음-B

최종음 G#으로  
E장3화음 1전위 암시

8) 변형 8

선율의 첫 시작이 B음-E음-B음(A음이 아닌 B음으로 변형되었다)로 되어있다는 점이 특이하다. 처음 B음, E음들(마디 17의 둘째 박 셋째 박)과 마지막 F#음-E음-G#음(마디 19의 셋째 박, 넷째 박)사이에 나오는 음형들은 대부분 다섯잇단음표로 이루어져 있고 순차적으로 하행하는 느낌이 아닌 매 박 끝에서 상행했다가 다시 하행하는, 이전과는 다른 새로운 형태를 보인다. 선율의 길이는 16박으로 가장 길고 화려한 악구이며 음역 또한 최고음 A5, 최저음 G#1의 네 옥타브+단 2도로 가장 넓다. 최종음은 G#음으로 E장3화음의 1전위를 암시하며 다음 악구와는 분리되어 나타난다. 한편 성부 분리 음은 선율의 열네 번째 음인 B#음이 8분음표로 연장되어 나오며 오케스트라의 현악기가 주제선율을 뚜렷하게 제시하면서 독주성부와 어우러져 음향층을 이룬다(악보 3-49).

[악보 3-49] 변형 8(마디 17-20)

최고음 A5  
매 박 끝에서 상행하다가 하행하는 선율선  
하  
성부 분리음- B#  
최저음, 최종음 G#1  
E장3화음 1전위 암시  
오케스트라 현악기가 주제 선율을 뚜렷이 제시함

9) 변형 9

주제선율 중 G#음, F#음이 한 옥타브 위에서 나오는 것과, E#음이 D#음으로 변형된 것을 제외하고는 원형과 음고가 동일하다. 최종음이 G#음으로 E장3화음의 1전위를 암시하는 것 역시 원형과 같다. 그러나 9박으로 이루어져 있고 음역은 세 옥타브+완전5도이다. E장조의 반음계적 변화음이 없는 유일한 선율이며, 다양한 다이내믹이 사용되면서 섬세한 표현을 요구한다(악보 3-50).

[악보 3-50] 변형 9(마디 20-22)

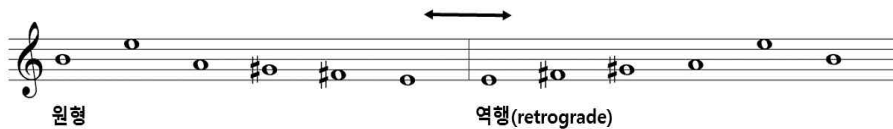
G#,F#음이 주제 원형보다 한 옥타브 위에서 나올  
E#음 대신 D#음 등장  
다양한 악상의 사용  
최종음 G#-E장3화음의 1전위 암시



## 2.1.2. 역행형을 이용한 주제변형

순환주제 선율 중 일부 음들인 B-E-A-G#-F#-E는 역행형으로 변형되어 1악장 전체에서 활용되고 있다. 아래 악보는 이 음들의 원형과 역행형을 나타낸 것이다(악보 3-51).

[악보 3-51] 순환주제 원형의 일부 음들에 대한 역행형



이 역행형은 다음과 같이 두 가지 방식으로 전개된다. 첫째는 주제 원형의 전면에 첨가되는 것이고, 둘째는 이 역행형 자체가 주선율로 활용되는 것이다. 먼저 역행형이 주제 원형의 전면에 첨가되는 예를 살펴보겠다.

섹션 A-a에서 제시되었던 주제는 대부분 하행하는 제스처였으나 A-a'에서는 아치형 음형으로 나타난다. 이것은 주제 원형의 전면에 상행하는 선율이 첨가되었기 때문이고, 이로 인해 주제 선율은 더욱 확장된 형태로 전개되고 있다. 첨가된 상행 선율의 음고는 A-E-D#-B-F-E-F#-G#-A-E-B음에 해당하며 최종음 B음을 대칭축으로 했을 때 이 선율은 주제 원형의 일부분인 B-E-A-G#-F#-E-F-B-D#-E-A음의 역행형에 해당된다. 이렇게 시작되는 주제 선율의 변형은 마디 54까지 총 네 번 반복된다. 이 반복은 주제 원형과 단순 변형에서 보여준 것과 같이 분절적 악구로 전개되는 것이 아니라 각 악구가 서로 맞물려 연속적으로 이어지면서 긴 호흡을 지속시킨다(악보 3-52).

[악보 3-52] 역행형이 원형의 전면에 첨가되는 유형(마디 45-47)

5 Tempo I poco rubato 아치형 음형  
 I cantabile a e d# b f e f# g# a e 대칭축: B음 e a g# f# e f b d# e a  
 주제원형의 역행형 주제원형

Tempo I  
 II

I 주제 선율의 연속적인 전개

두 번째 방식인 역행형 자체가 주제 선율로 활용되는 예는 섹션 B의 독주성부에서 나타난다. 이 역행형은 경과구의 오케스트라 저음부에서 이미 제시된 바 있으나, 이 부분에서 독주성부의 주선율로 전면에서 등장하면서 더욱 강하게 부각된다. 한편 독주성부의 왼손은 주제 선율의 잇단음표 음형들이 파편적으로 역행형 선율을 장식한다(악보 3-53).

[악보 3-53] 역행형이 주선율로 활용되는 유형(마디 66-68)

8 Quasi lo stesso tempo, ma meno mosso (Sostenuto assai) 주제의 역행 선율 등장

66 E (poco rubato) F# G# (A) E B poco

장식적인 잇단음표 파편들

### 2.1.3. 오케스트라와 피아노의 대위적인 주제제시

순환주제의 재현부가 시작되는 섹션 A' -a'에서는 오케스트라에서 주제가 먼저 등장한다. 1악장 도입부에서 독주성부가 주제를 먼저 제시했던 것과는 대조적으로 재현부에서는 오케스트라가 먼저 제시하고 피아노가 응답하는 방식으로 전개된다. 그러므로 이 재현부는 도입부와 주제 선율의 형태는 유사하지만, 이것이 오케스트라와 주고받는 형식으로 진행된다는 점에서 차이점을 발견할 수 있다. 즉, 제시부에서는 오케스트라가 단지 음색적 배경의 역할에 한정되었다면 재현부에서는 주제 선율을 전개하면서 독주성부와 대등한 역할을 하고 있는 것이다(악보 3-54).

[악보 3-54] 재현부의 주제 제시(마디 279-283)

279 Tempo I (Sostenuto cantabile)

오케스트라(독주성부와 대등한 역할)      독주성부  $\rightarrow$  *p cantabile*

PP Picc. Fl. Archi

282 오케스트라  $\rightarrow$  Fl. Cl. (Archi) (Fag.)

한편 제시부의 독주성부는 주제를 단선율로 시작한 이후에 오케스트라와 헤테로포니 음향층을 이루었다면, 이 부분은 반대로 두 성부가 두터운 음향층을 이루다가 마디 286부터 오케스트라의 텍스처가 점점 얇아지면서 독주성부의 주제만 남아 음향층이 단조롭게 변화되는 양상을 보인다(악보 3-55).

[악보 3-55] 재현부 오케스트라에서의 텍스처 변화(마디 283-285)

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'II', shows measures 283-285. It features a complex texture with multiple layers of notes. Annotations include '두터운 헤테로포니 음향증' (thick heterophony sound) and 'thinner texture' with an arrow pointing to a simplified version of the texture. Instrument markings include 'Cl.', '(Arch)', '(Fag.)', 'Archi', and '(Vle)'. The lower staff, also labeled 'II', shows measures 286-288 with the annotation '텍스처가 점점 얇아짐' (texture becomes thinner), illustrating a reduction in the number of notes and layers.

## 2.2. 2악장

1악장에서 제시된 순환주제는 2악장에서도 마찬가지로 곡의 전개를 위한 핵심적인 요소로 활용되고 있다. 하지만 2악장에서는 주제 원형이 동일한 형태로 유지되는 것이 아니라 선율의 전반부에 해당하는 아홉 개의 음고, 즉 B-E-A-G#-F#-E-E#-B-D#음만으로 구성된다.<sup>51)</sup> 또한 1악장의 주제 선율은 매우 유동적인 성격이었던 반면, 2악장은 일정한 선율 패턴이 존재하며 이 패턴이 반복됨에 따라 박절감이 명확하게 발생한다는 점이 중요한 차이점이다.

51) 시작음 B는 2악장의 첫 음인 동시에 1악장의 최종 중지음 A#의 해결음 역할을 한다. 특히 A#음이 등장하는 1악장의 마지막 부분에서 디미누엔도(*diminuendo*)와 아타카(*attaca*)를 지칭함으로써 이끔음이 해결에 이르는 음악적 맥락(분위기)을 완성시킨다(1악장 마디 346-348).

The image shows a musical score for piano, measures 346-348. The tempo is marked 'Allegro [Doppio movimento - subito (♩=ca.♩)]'. The score features a complex rhythmic pattern with multiple layers of notes, ending with a fermata. The dynamic marking is 'pp'.

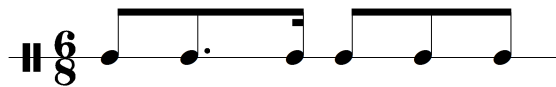
이러한 반복적인 선율 패턴은 섹션 A에서 아이소리듬 기법으로 전개되고 있다. 이 때 리듬패턴에 해당하는 탈레아는 총 세 박, 즉 한 마디를 기본 단위로 하며 그 구조는 다음과 같다(악보 3-56).

[악보 3-56] 탈레아의 구조



여기서 주목할 만한 점은, 이러한 탈레아가 3/4박자를 기준으로 기보되어 있으나 이 리듬이 실제로 연주될 때에는 6/8박자로 들린다는 것이다. 즉, 4분음표를 한 박으로 하는 세 박 패턴이 점4분음표를 한 박으로 하는 두 박 패턴으로 카운팅 되는 것이다. 왜냐하면 탈레아의 두 번째 음(E)이 붙임줄로 인해 부점 리듬을 형성하고, 짧은 음가를 지닌 탈레아의 세 번째 음(A)이 다음 탈레아, 즉 탈레아의 네 번째 음(G#)으로 빠르게 진입하면서 G#음에 두 번째 강박이 발생되기 때문이다(악보 3-57).

[악보 3-57] 두 박 패턴으로 들리는 탈레아의 구조



뿐만 아니라 이 도입부에는 오케스트라가 휴지하므로 다른 성부에 의한 박절감의 기준이 개입되지 않는다.<sup>52)</sup> 반대로 재현부에서는 오케스트라가 마디마다 4분음표(한 박)로 매 박에 제시되기 때문에 2

52) 마디 19부터는 오케스트라가 각 마디의 첫 박에만 제시되는데 이 역시 박절감의 기준으로 작용되지 않는다.

박이 아닌 3박의 박절감이 명확하게 나타난다(악보 3-58).

[악보 3-58] 오케스트라 성부의 유무에 따른 박절감의 형성  
(마디 1, 280)

The image shows two musical staves for strings, labeled I and II. The tempo is marked 'Allegro'. Measure 1 shows the first violin (I) playing a staccato rhythmic pattern with fingerings 1 and 2, while the second violin (II) has rests. Measure 280 shows both parts with accents and specific fingerings (1, 2, 3 for the second violin).

한편 선율패턴에 해당하는 콜로르는 총 여덟 개의 음고를 기본 단위로 하며, 첫 음인 B음은 패턴에 포함되지 않는다(악보 3-59).

[악보 3-59] 콜로르의 구성

A single musical staff showing a sequence of notes: B, C#, D, E, F#, G, A.

다음 악보는 두 패턴이 최초로 제시되는 2악장의 시작 부분이다(악보 3-60).

[악보 3-60] 최초로 제시되는 탈레아와 콜로르(마디 1-2)

**Allegro**

8 ----- 탈레아 (6개 음) -----

*p stacc. (ritmico)* 콜로르 (8개 음)

탈레아의 길이는 세 박이고 콜로르의 길이는 네 박에 해당하기 때문에 두 패턴은 서로 엇갈리며 진행된다. 그러므로 각 마디의 첫 음(첫 박)은 콜로르를 구성하는 음고들 안에서 매번 변하게 되지만 음가는 8분음표로 동일하게 반복된다. 결국 섹션 A 전체에서 탈레아는 총 63번, 콜로르는 총 41번 반복되며, 네 마디마다 각 패턴의 시작점이 일치하게 된다. 이러한 아이소리듬 기법을 통한 주제 전개는 패턴 반복의 직접적인 인지는 피하면서 동시에 곡의 질서와 통일성을 구축한다. 한편 이 곡에서 사용된 아이소리듬이 기존의 아이소리듬 기법과 다른 점은 콜로르가 매번 동일한 음고<sup>53)</sup>로 반복되는 것이 아니라 옥타브 이동을 통하여 전개된다는 점, 탈레아와 콜로르의 최초 시작점을 다르게 설정하였다는 점이다(콜로르의 시작점은 탈레아의 두 번째 음에 해당함).

아이소리듬 기법을 통해 섹션 A 전체에서 운용되었던 순환 주제는 이후 섹션 C에서 부분적으로 활용된다(악보 3-61).

53) 여기서 ‘동일한 음고’란 옥타브 동질성(octave equivalence)에 의한 음고가 아닌 ‘음역을 고려한 절대적 음고’를 의미한다.



[악보 3-61] 오케스트라의 순환주제 활용(마디 229-233)

순환주제의 활용  
 Fiati, Archi sul pont. (gliss.)

229 B F A G# F# (sim.) E E# B D(D#) E A G#

섹션 D에서는 다시 순환주제에 의해 섹션 전체가 구성되며 섹션 A가 한 가지 기법에 의해 주제를 전개하였다면 이 섹션에서는 다양한 방식으로 주제를 나타내고 있다. 예를 들어 2:3 리듬으로 박 절감을 흐리게 하거나(악보 3-62), 음가를 두 배로 확대시키고(악보 3-63), 또는 러시아인 차임으로 화려하게 장식하는 방법(악보 3-64) 등으로 악곡의 클라이맥스를 형성하고 있다.

[악보 3-62] 2:3리듬(마디 387-391)

67 8 3 3 3 3 3

387 fff 2 2 2 2 2

(Con Acc.) (senza arpegg.)

[악보 3-63] 음가의 확대(마디 445-448)

[악보 3-64] 러시아인 차임의 등장(마디 460-461)

색션 E에서는 1악장의 재현부가 재등장하면서 순환주제 원형을 회상하고 다시 한 번 강조해준다(악보 3-65). 그리고 이 색션의 후반부, 즉 코다로 진입하기 직전에 1악장의 마지막 세 마디가 그대로 재현되는데 이 악구 역시 여러 번의 주제 선율 반복으로 형성된 것이며 이는 이 곡의 마지막 순환주제 운용 부분에 해당된다

(악보 3-66).

[악보 3-65] 1악장 순환주제 원형의 재현(마디 547-548)

80 **Sostenuto cantabile** *(poco rubato)*

547 *p cantabile* 순환 주제의 원형 회상

548 *(p cantabile)* Cl. *(p)*

VI. *pp* Fag. *(p)*

[악보 3-66] 순환주제의 회상(마디 590-592)

85 **Allegro [Doppio movimento - subito (♩ = ca ♩)]** 주제 선율의 반복

590 *pp perle*

591 *senza sord.*

592 *8 - - - 1*

### 3. 음소재 및 화성

#### 3.1. 음소재

앞서 Ⅲ장 2절에서 살펴보았듯이(악보 3-38-1), 1악장에서 제시되는 순환주제는 E장조에 해당하는 음음계적 선율로 구성되어 있다.<sup>54)</sup> 이러한 음고 구성은 2악장의 순환주제 선율에도 동일하게 적용된다.

한편 2악장 콜로르의 일부 음형인 D#-E음은 E장조의 이끔음(leading tone)- 으뜸음(tonic) 관계이므로 이 역시 E장조의 느낌을 강하게 나타내는 것이라 할 수 있다. 게다가 콜로르의 다양한 옥타브 변형에도 불구하고, 이 음형(D#-E음)은 항상 순차적으로 진행되면서 이끔음- 으뜸음 관계를 더욱 강조한다. 이러한 음소재의 활용은 하나의 장3화음(E장3화음)만을 토대로 하고 있는 1악장보다 더욱 조적 뉘앙스를 강하게 드러낸다고 볼 수 있다(악보 3-67).

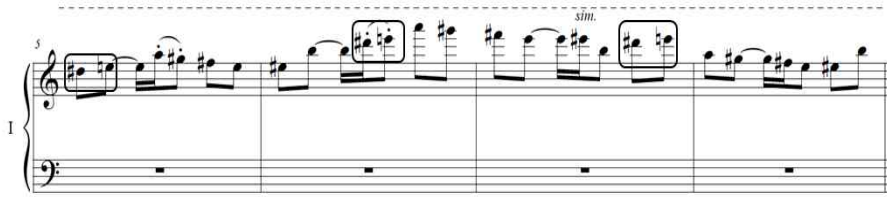
[악보 3-67] 2악장 D#-E 음형의 순차적 전개(마디 1-8)

Allegro  
8

*p stacc. (ritmico)*

D#-E: 항상 순차적으로 진행됨  
E장조의 느낌을 강하게 표현함

54) E장조의 반음계적 변화음인 E#음이 더해진 것과 E장조의 음계에 속하는 C#음이 빠진 것은 예외에 해당한다.



나아가 이 곡에서는 E장조뿐만 아니라 E장조의 근친조들, 즉 c#단조, B장조, A장조가 곡 전체에 걸쳐 때로는 명확하게 때로는 암시적으로 등장한다. 한 가지 예로 2악장의 경과구1에서 주제 선율이 오케스트라 성부에서 완전5도 위로 이도됨에 따라 E장조의 딸림조인 B장조로의 변화를 암시하는 부분을 들 수 있다. 그러나 이 부분은 B장조로의 전조로 보기는 어렵다. 왜냐하면 해당 선율은 B장조로 이도된 형태이지만 이때 독주성부에 동반되는 화성은 여전히 E장조에 머물러 있기 때문이다. 더불어 오케스트라의 해당 선율에서 발견되는 몇 개의 변화음들(A#, B#)은 세 마디(마디 103-105)내에서 짧게 등장했다가 사라지기 때문에 전조보다는 반음계적 변화음들에 의한 일시적 이탈로 보는 것이 적절하다. 이러한 일시적인 변화음 및 독주성부의 E장조 화성의 지속은 이 섹션이 여전히 E장조를 근간으로 하고 있다는 점을 뒷받침하는 요소로 작용한다고 볼 수 있다(악보 3-68).

[악보 3-68] 완전5도 위로 이도된 순환주제 변형(마디 103-105)

### 3.2. 화성

이 곡의 화성적 특징은 다음과 같이 세 가지 유형으로 분류된다. 첫 번째는 3화음을 토대로 하는 부분, 두 번째는 범음음계주의 (pandiatonicism) 화성을 보여주는 부분, 세 번째는 음층 (tone cluster)을 활용한 부분이다. 이러한 세 가지 화성 유형을 통해 다양한 음향적 특성이 나타나고 있다.

#### 3.2.1. 3화음을 토대로 한 부분

앞서 2. 주제 운용방식과 3.1. 음소재에서 언급한 바와 같이 이 곡은 E장조의 조성적 배경을 곳곳에서 보여주면서 ‘올림조들’이라는 곡의 부제를 뒷받침해주고 있다. 특히 이러한 조성적 배경은 3화음을 토

대로 한 부분들에 의해 더욱 명확해지며, 이는 각 악장의 도입부와 코다에서 집중적으로 발견된다.

1) 1악장 섹션 A-a (마디 1-22)

독주성부의 도입부는 단선율로 구성되어 있으며, 이는 E장조의 으뜸 화음인 E장3화음을 기저에 두고 있다. 아래 악보에서 볼 수 있듯이 선율의 구성 음고들 중 E음, G#음, B음이 반복적으로 등장하면서 선율의 화성적 특성을 명확하게 해 주고 있다. 특히 주제선율의 첫 음인 B음은 긴 음가로 지속되면서 E장3화음을 더욱 강조해주며, 더불어 B음을 지속하고 있는 오케스트라 역시 동일한 역할을 하고 있다고 볼 수 있다(악보 3-69).

[악보 3-69] 순환주제의 원형(마디 1-3)

The musical score consists of two systems. The first system is for 'Piano solo' and the second is for 'Piano II (Orchestra)'. Both systems are in 4/4 time and E major. The Piano solo part has a melodic line with notes B, E, G#, E, E, G# and a bass line with notes B, E, G#. The Piano II part has a sustained B note in the right hand and a sustained B note in the left hand. The score includes performance instructions such as 'Sostenuto cantabile', 'poco rubato', 'P cantabile', and 'legato'.

이후 제시되는 총 아홉 번의 변형 모두 E장3화음을 토대로 하고 있지만, 각 변형에 포함되는 비화성음들이 조금씩 변화되고 악구의 종결음 역시 G#음 또는 B음으로 서로 다르게 나타난다. 즉 각 악구를

마무리 짓는 중지화음의 형태(position)가 E장3화음의 1전위 또는 2전위로 나뉘게 되며, 이로 인해 악구들은 전통적인 3화음을 강하게 상기시킨다. 이 때 근음인 E음이 베이스로서 배제된 것은 악곡의 진행 과정상 안정적인 느낌을 최대한 피하기 위한 의도로 추측된다. 한편 각 악구를 시작하는 세 음 동기인 B-E-A는 E장조를 기준으로 할 때 딸림음(dominant)- 으뜸음(tonic)-머금딸림음(subdominant)에 각각 해당한다. 아래 표는 총 열 번의 주제선율에 나타나는 세 가지 요소를 정리한 것으로 이를 통해 이 곡의 순환 주제가 E장조를 배경으로 하고 있음을 분명하게 알 수 있다(표 8).

[표 8] E장조의 조성적 배경을 보여주는 각 주제선율의 속성

주제	세 음 동기	비화성음	악구의 종결음 <sup>55)</sup>
원형	B-E-A	E#	G#(1전위)
변형 1	B-E-A	E#	B(예외)
변형 2	B-E-A	G	B(2전위)
변형 3	B-E-A	G, F, B#	G#(1전위)
변형 4	B-E-A	G, E#, C	B(2전위)
변형 5	B-E-A	E#	G#(1전위)
변형 6	B-E-A	E#, F	A(예외)
변형 7	A-E-A(예외)	E#	G#(1전위)
변형 8	B-E-B(예외)	G, B#, D	G#(1전위)
변형 9	B-E-A	없음	G#(1전위)

## 2) 1악장 코드 (마디 321-323)

1악장 코다는 오케스트라의 주제 선율 변용을 중심으로 독주성부가 동일한 반주 패턴을 지속하는 형태로 진행된다. 특히 코드 도입부의

55) 3화음의 전위형에 대한 예외에 해당하는 변형 1은 B음으로 중지하지만 이 음은 변형 2의 첫 음과 오버랩되면서 베이스 음역에 위치하지 않기 때문에(하행하지 않으므로) 전위형을 결정지을 수 없다. 또한 변형 6의 종결음인 A음 역시 변형 7과 오버랩되는 음이며 이는 E장3화음의 구성음이 아니기 때문에 화성적 베이스를 결정짓는 음이라고 보기 어렵다.



독주성부에서는 비화성음 A음을 포함하고 있지만, 온전한 E장3화음이 지속됨에 따라 조성적 배경이 강화되고 있다(악보 3-70).

[악보 3-70] 1악장 코다의 도입부(마디 321-323)

33 Tempo I (Sostenuto cantabile)

321 *ff* 비화성음 A를 포함한 E장3화음의 전개 *p*

321 VI. I, II *ff espr. legato* 주제 선율의 변용 *p cantabile (p, ma piena voce)*

VI. I, II

Vle. Ve.

3) 2악장 섹션 A (마디 25-64)

1악장 도입부와 마찬가지로 2악장 도입부 역시 독주성부에서 주제선율을 단선율로 진행한다. 이 선율은 마디 1-2에서 E장조의 으뜸화음을 강하게 암시해주고 있는데, 7-8음에 해당하는 D#-E, 4-3음에 해당하는 A-G#, 2-1음에 해당하는 F#-E에 의해 더욱 강조된다. 결국 이 세 음형의 진행에서 각각 긴 음가로 강조되는 E음과 G#음으로 인해 2악장 역시 E장조의 으뜸화음을 토대로 하고 있음을 알 수 있다. 마디 25부터는 오케스트라에서도 주제선율이 등장하며, 이는 독주성부와 동시에 진행되면서 E장조의 V-I를 완전5도 음정(B음-E음)을 통해 제시한다. 특히 마디 33에서는 4-3음과 7-8음 진행이 동시에 나타나고, 또한 마디 63에서는 성부가 추가됨에 따라 완전한 3화음 형태가 나타나면서 이러한 V-I 화성 진행을 더욱 뚜

렷하게 보여준다(악보 3-71). 한편 1악장의 주제 선율이 E장3화음으로 고정되어 있었던 것과는 다르게, 2악장에서는 이러한 반복되는 V-I 진행을 통해 E장조의 조성적 배경이 더욱 명확하게 드러나는 것으로 분석된다.

[악보 3-71] V-I 진행의 암시

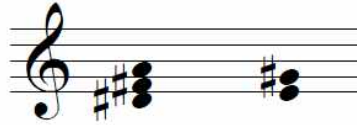
마디 25-26

주제 선율 등장  
V → I

마디 32-34

E장조의 V → I 화성 진행 뚜렷이 보여줌  
4-3  
7-8

#### 마디 63의 화성진행



#### 4) 2악장 코다 (마디 593-600)

이 섹션의 오케스트라 저음부는 세 음 동기인 B음-E음-A음으로만 구성되어 있다. 이 음들은 화음의 형태로 저음부에서 지속되며 그러므로 이 화음은 페달 포인트(pedal point)의 역할을 한다고 볼 수 있다. 그 중에서도 베이스 성부에 해당하는 E음은 최종 종지 화음에서 B음으로 이동하면서 E장3화음의 2전위를 암시한다. 이러한 2전위 형태의 종지는 조적 긴장감을 확보함으로써 화성의 기능적인 맥락을 의도적으로 탈피한 것으로 해석된다. 또한 1악장의 첫 음이 B음인 것을 볼 때 이는 수미상관의 형태를 이루는 것으로도 볼 수 있다(악보 3-72).

[악보 3-72] 2악장 코다(마디 593-600)

86 Presto

pp cresc. molto

senza fine rit.

pp cresc. molto

(senza fine)

최저 성부는 E음으로 시작

87

코다의 저음부는 E, A, B음으로만 구성됨

sf sf

sf sf

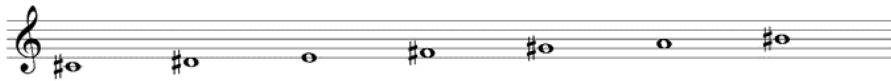
마지막 베이스는 B음(E장3화음의 2전위 암시함),  
이 곡의 처음 시작음도 B, 끝음도 B(수미상관의 형태를 인함)

### 3.2.2. 범온음계주의(pandiatonicism)<sup>56)</sup> 화음

범온음계주의에 의해 만들어진 화음은 1악장의 섹션 B-b에서 제시된다. 이 부분은 반복되는 B#음으로 인해 E장조보다는 c#단조의 느낌을 나타낸다. 더불어 이 섹션의 구성 음고(화음)들은 c#단3화음을 기준으로 했을 때 이에 대한 부가음에 해당하는 7도(B#음), 9도(D#음)가 주를 이루어 화음을 이루고 있다(악보 3-73).

[악보 3-73] c#단조 음계와 섹션 B-b의 구성 음고 비교(마디 62-65)

#### c#단조 음계



56) 범온음계주의는 슬로넴스키(Nikolai Slonimsky, 1894-1995)가 만든 용어로, 하나의 화음 안에 다수의 온음계적 음정이 자유롭게 사용되는 것을 의미한다. 대부분 3화음에 6도, 7도, 9도가 부가되는 경우가 많다. “Pandiatonicism”, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016년 11월 22일 접속,

[http://libproxy.snu.ac.kr/cd68f5d/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20799?q=pandiatonicism&search=quick&pos=1&\\_start=1#firsthit](http://libproxy.snu.ac.kr/cd68f5d/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20799?q=pandiatonicism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

마디 62-65

(poco rit.)

62

I

지속적으로 반복되는 B#음  
: c#단조 기준으로 7도음

pp

63

II

(poco rit.) Fl.  
Cl.  
pp

지속적으로 반복되는 D#음  
: c#단조 기준으로 9도음

64

I

65

II

(Fag.)

Detailed description: The image shows a musical score for measures 62-65. It consists of two systems of staves. The first system (measures 62-63) includes a piano (I) and strings (II). The piano part has a circled annotation: '지속적으로 반복되는 B#음 : c#단조 기준으로 7도음'. The strings part has a dashed box annotation: '지속적으로 반복되는 D#음 : c#단조 기준으로 9도음'. The second system (measures 64-65) includes the piano (I) and strings (II). The strings part is marked '(Fag.)'. The tempo is marked '(poco rit.)' and dynamics are 'pp'.

이러한 자유로운 부가음의 활용은 섹션 C-c에서도 동일하게 적용된다. 특히 이 부분은 c#단조 음계를 기준으로 했을 때 A#음, 즉 도리안 6도(dorian 6<sup>th</sup>)가 활용된 예시이다(악보 3-74).

[악보 3-74] 섹션 C-c(마디 144-150)

A#음(도리안 6th)활용됨

15 **Poco più mosso**  
*f marc. (quasi fanfare)*

144 *sf* *secco* *sf* *secco* *sim.*

148 *ff*

### 3.2.3. 음층(tone cluster)<sup>57)</sup>

2악장 섹션 D의 마디 492-516에는 협화음과 불협화음이 동시에 공존하고 있다. 독주성부의 왼손은 E-F#-G#-A-A#음의 조합인 2도 음정들을 통해 음층의 형태로 지속되는데, 이는 화음이 특정 기능을 나타내기 보다는 고유의 음향 자체, 즉 이 경우에는 극단적인 불협화를 강조하는 형태이다. 그러므로 이러한 음층은 타악기적 음향을 연출하며, 이는 수평적인 선율 위주로 전개되어온 이 곡 전체의 특성과 상반되는 부분이라 할 수 있다. 반면 독주성부의 오른손과 오케스트라에서는 협화음들이 나타나는데 이 때 독주성부의 오른손은 주제선율을, 오케스트라의 저음부는 E장3화음의 제 1전위를 반복한다. 이렇듯 이 부분은 매우 극단적인 두 가지 소재, 즉 가장 강한 불협화 형태인 음층과 가장 강한 협화 형태인 3화음이라는 두 개의 이질적인 소재가 융화되기보다는 단순히 병치되어 있는 것으로 이해하는 것이 적절할 것이다(악보 3-75)

---

57) 음층(tone cluster): 동시다발적으로 울리는 인접한 음들의 무리를 의미한다. 음층은 주로 주먹이나 손바닥, 아래팔로 연주된다는 점에서 건반악기에 적합한 형태이다. 미국 작곡가 카웰(H. Cowell, 1897-1965)의 작품에서 최초로 발견되었으며, 슈톡하우젠(K. Stockhausen, 1928-2007)과 리게티(G. Ligeti, 1923-2006)의 작품에서 많이 활용되었다. 오케스트라에서의 음층은 1950년대 중반부터 사용되었다.

“tone cluster”, *Grove Music Online*, *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2016년 12월 22일 접속, [http://libproxy.snu.ac.kr/cd68f5d/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05992](http://libproxy.snu.ac.kr/cd68f5d/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05992)



[악보 3-75] 협화음과 불협화음의 병치(마디 509-516)

The musical score is divided into two systems, each with two parts (I and II).  
 System 1 (Measures 509-512):  
 - Part I: Treble clef, lyrics '애환 마음' above the staff. The bottom staff contains a complex chordal texture with the lyrics '애환 마음 (음성)' written below it.  
 - Part II: Treble clef, lyrics '애환 마음' above the staff. The bottom staff contains a complex chordal texture.  
 System 2 (Measures 513-516):  
 - Part I: Treble clef, lyrics '애환 마음' above the staff. The bottom staff contains a complex chordal texture with the lyrics '애환 마음 (음성)' written below it. An 'accel.' marking is placed above the staff.  
 - Part II: Treble clef, lyrics '애환 마음' above the staff. The bottom staff contains a complex chordal texture. An 'accel.' marking is placed above the staff.

## IV. 연주분석 및 해석적 고찰

본 장에서는 이 곡의 분석 내용을 토대로 하여 연주를 위한 분석 및 해석을 제시하고 논의하도록 하겠다. 연주 분석의 대상은 피아니스트 올리 무스토넨<sup>58)</sup>의 2013년 실황 연주 음원<sup>59)</sup>으로 하며, 무스토넨의 연주와 필자의 해석을 비교하고 이를 바탕으로 세 가지 관점에서 해석적 고찰을 진행할 것이다.

본격적인 논의에 앞서 이 작품의 초연 및 연주 내역에 대해 살펴보고자 한다. <피아노 협주곡 4번>은 1992년 6월 11일 피아니스트 니콜라이 페트로프(Nicolai Petrov, 1943-2011), 지휘자 로스트로포비치, 워싱턴 내셔널 심포니 오케스트라(Washington National Symphony Orchestra)에 의해 워싱턴 케네디 센터에서 초연되었다. 이후 이 작품은 수차례 세계적인 지휘자와 주요 오케스트라에 의해 연주되어 왔으며, 현재까지 기록에 남아있는 연주 내역은 아래 표와 같다(표 9).<sup>60)</sup>

---

58) 피아니스트 올리 무스토넨은 1967년 핀란드에서 태어났으며, 연주자뿐만 아니라 작곡가, 지휘자로도 활발하게 활동하고 있다. 그는 랄프 고토니(Ralf Gothóni, 1946-)에게 하프시코드와 피아노, 에노유하니 라우타바라(Einojuhani Rautavaara, 1928-2016)에게 작곡을 사사받았으며, 1987년 국제 영 아티스트 오디션(Young Concert Artists International Auditions) 수상 이후, 뉴욕 카네기홀 데뷔 연주를 통해 본격적인 연주 활동을 시작하게 된다. “Olli Mustonen” wikipedia, 2016년 9월 30일 접속, [https://en.wikipedia.org/wiki/Olli\\_Mustonen](https://en.wikipedia.org/wiki/Olli_Mustonen).

59) 이 음원은 무스토넨이 2013년 모스크바 차이코프스키 콘서트홀에서 발레리 게르기예프(Valery Gergiev, 1952-)의 지휘로 마린스키 오케스트라와 함께 연주한 실황 공연이며, 특별히 이 연주는 웨드린의 80번째 생일을 기념하여 기획된 공연들 중 하나로 그의 피아노 협주곡 1-4번이 마라톤 방식으로 진행되었다. [https://www.mariinsky.ru/en/news1/press1/reliz\\_2012\\_12\\_20/](https://www.mariinsky.ru/en/news1/press1/reliz_2012_12_20/)

60) Bachtrack, 2016년 9월 30일 접속, <https://bachtrack.com/22/296/view/99> ; <https://bachtrack.com/review-gergiev-festival-2012-opening-shchedri>

[표 9] <피아노 협주곡 4번>의 연주내역

날짜	협연자	지휘자	오케스트라	장소
1992.6.11. (초연)	니콜라이 페트로프 (N.Petrov)	프스티슬라브 로스트로포비치	워싱턴 내셔널 심포니 오케스트라	미국 워싱턴, 케네디 센터
2010.11.19.	올리 무스토넨 (O. Mustonen)	발레리 게르기예프 (V. Gergiev)	런던 심포니 오케스트라	영국 런던, 바비칸 홀
2012.9.7.			로테르담 필하모닉 오케스트라	네덜란드 로테르담, 그로테 잘
2013.12.22.			마린스키 오케스트라	러시아 모스크바, 차이코프스키 콘서트 홀

위의 표에서 알 수 있듯이 이 곡은 초연 이후 피아니스트 무스토넨에 의해 주로 연주되어 왔다. 이 곡을 수차례 연주해 온 무스토넨의 해석에 대해 웨드린은 극찬한 바 있으며,<sup>61)</sup> 이러한 웨드린의 평가는 이후 <피아노 협주곡 5번>을 무스토넨에게 헌정하는 후속작업으로 이어지게 된다.<sup>62)</sup> <피아노 협주곡 4번>에 대한 무스토넨의 여러 연주 중 필자가 그의 2013년 연주를 본고에서 다루는 이

61) “무스토넨은 매우 재능 있는 연주자입니다. 그는 이 작품을 지적으로 접근하였으며, 나의 의도를 충분히 반영하여 자신의 색깔을 분명하게 보여 주었음을 기억합니다.” 웨드린과의 인터뷰 (2016.7.2. 진화통화)

62) 무스토넨은 <피아노 협주곡 5번>을 초연한 바 있고, 이후 웨드린의 첼로 협주곡 음반 녹음 작업에도 참여하였다.

-피아노 협주곡 5번의 초연정보: 1999년 에사페카 살로넨(Esa-Pekka Salonen, 1958-)지휘, 로스엔젤레스 필하모닉 오케스트라(Los Angeles Philharmonic Orchestra)

-첼로 협주곡(*Cello Concerto, Seagull Suite*) 음반 정보: 2001년 무스토넨 지휘, 헬싱키 필하모닉 오케스트라(Helsinki Philharmonic Orchestra), Ondine Records  
“Olli Mustonen” wikipedia, 2016년 9월 30일 접속,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Olli\\_Mustonen](https://en.wikipedia.org/wiki/Olli_Mustonen).

유는 이 연주가 현존하는 이 곡의 유일한 음원<sup>63)</sup>으로 남아있기 때문이다. 또한 그의 연주는 연주자로서의 개성을 분명하게 드러내는<sup>64)</sup> 주관적 해석들을 많은 부분에서 보여주고 있다. 그러므로 무스토넨의 2013년 연주 음원은 이 작품을 연구하기 위한 충분한 근거 자료로서의 가치를 지니는 것으로 판단된다. 그러나 한편으로는 그의 이러한 주관적 해석이 다소 과장되어 표현된 부분도 일부 존재한다는 점에서 비판의 여지도 있다.

이러한 측면에서 필자는 무스토넨 연주의 단점을 보완하고 해석의 객관성을 보다 명확하게 드러내기 위해 3장의 작품분석 내용을 토대로 필자의 해석과 무스토넨의 연주를 비교하여 논의하고자 한다. 해석의 범위는 다음과 같이 세 가지 관점으로 설정하였다. 첫째, 이곡 전체를 구성하는 순환주제에 대한 해석이다. 이 순환주제의 전개는 단순한 변형이나 반복에 의한 것이 아니라 리듬, 템포, 아티큘레이션 및 다이내믹 등 다양한 음악적 요소들에 의해 각각이 상호 대조적인 특성을 보인다는 점에서 이에 대한 적절한 해석이 요구된다. 둘째, 반복되는 섹션과 특정 음형에 대한 해석이다. 이는 분석적인 관점에서 보았을 때는 유의미한 내용들이 발견되지 않을 수 있으나, 연주자적 관점에서 보았을 때 각각을 어떻게 동일하게 또는 구별되게 해석할 것인지 판단하는 것은 중요한 문제라 할 수 있다. 셋째, 독주자에게 요구되는 화려하고 기교적인 부분에 대한 해석이다. 이 장에서는 이러한 세 가지 관점 안에서 논의가 전개될 것이며, 이 중 무스토넨의 연주는 필요한 부분에서만 선택적으로 언급될 것이다.<sup>65)</sup>

63) 음원 주소: [https://youtu.be/\\_oCAmO7eYPk](https://youtu.be/_oCAmO7eYPk)

64) 그는 자신을 동시대의 가장 흥미로운 연주자로 규정한 바 있고, 그의 뛰어난 테크닉과 흥미진진한 해석은 유럽과 미국 전역의 청중들에게 매우 도전적이고 매력적으로 평가될 만큼 연주 스타일이 독특하고 자기 색깔이 분명한 연주자라고 할 수 있다. Bach Cantatas Website, 2016년 9월 30일 접속, <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Mustonen-Olli.htm>

65) 본 장에서 절과 항의 분류는 논의의 주제에 따랐으며, 각 항 내부의 논의는 작

## 1. 순환주제에 대한 해석

분석에서 살펴보았듯이, 이 곡은 1악장(마디 1-22)에서 제시된 단순한 주제 선율의 끊임없는 반복으로 구성되어 있다. 이러한 고정된 선율의 반복은 곡을 다소 지루하게 만들 수 있다는 단점이 있으나 슈트린은 이 선율에 비박절적(ametric) 또는 박절적(metric) 특성을 부여하여 이들을 곡 전체에 적절하게 혼재시킴으로써 시간적 측면에서 리듬 및 템포의 대조를 보여주고 있다. 이와 더불어 각각의 주제 선율에 다양한 아티큘레이션과 다이내믹 등의 장치를 부여하여 표현적인 측면에서 서로 다른 해석의 여지들을 발생시키고 있는 것 또한 확인 할 수 있다. 그러므로 필자는 이 곡의 전개에 주된 역할을 하고 있는 주제 선율을 시간적 측면과 표현적 측면에서 조명하고 각 부분들에 대한 적절한 해석을 제안하고자 한다.

### 1.1. 시간적 측면

1악장의 도입부에서 제시되는 주제 선율의 원형은 마치 흐르는 듯한 선율적 속성을 가지고 있으며 이러한 수평적인 악구가 연속적으로 이어져 전개됨에 따라 비박절적인 특성을 보이고 있다. 반면 2악장의 도입부에서 반복되는 주제 선율은 탈레아라는 패턴에 의해 규칙적인 박절감을 뚜렷하게 형성하면서 1악장과 대비를 이룬다. 한편 2악장 종결부에서 나타나는 1악장 도입부의 회상은 다시 비박절적 특성으로 복귀되며, 그러므로 주제 선율의 리듬적 속성에 의해 이 곡 전체는 총 세 부분, 즉 대조되는 ㉠와 ㉡, 그리고 회귀되는 ㉠'로 분류될 수 있다. 아래 표는 각 부분의 개요를 정리한 것이며, 이들 중 ㉠와 ㉡부분의 각 재현부에 대해서는 리듬적 속성이 중복되

---

품의 전개 순서를 따른다.

므로 본론에서 언급하지 않고 처음 제시되는 부분에만 한정하여 논의하도록 하겠다(표 10).

[표 10] 리듬적 속성에 의해 구분되는 주제 선율의 세 부분

구분	㉠		㉡		㉠'
악장	1악장		2악장		2악장
마디	1-22	279-300(재현)	1-63	278-313(재현)	547-564
리듬적 속성	비박절적, 불규칙적		박절적, 규칙적		비박절적, 불규칙적

#### 1.1.1. ㉠: 비박절적

비박절적 특성을 보이는 ㉠부분은 주제원형과 아홉 번의 변형이 제시되는 부분에 해당한다. 총 열 번의 주제 제시에서 나타나는 공통점은 첫 음이 상대적으로 긴 음가를 가지고 시작한다는 것이다. 이후 서로 다른 리듬형의 조합이 전개됨에 따라 주제 선율의 흐름은 자연스러운 가속과 감속(*accelerando*와 *ritardando*)의 과정을 보여지게 된다. 더불어 이는 음량 표현에 있어서도 음량의 확대(*crescendo*)와 축소(*diminuendo*)라는 변화를 수반한다(악보 4-1-1).

[악보 4-1-1] 주제원형(마디 1-3)66)

이러한 다양한 리듬형의 조합은 자칫 서로 다른 음가들을 명확하게 구별하여 연주할 것을 요구하는 것처럼 생각될 수 있다. 하지만 필자는 이러한 개별적인 음가들의 차이를 보여주기보다는, 하나의 악구 안에서 나타나는 자연스러운 가속과 감속이 드러나는 것이 중요하며, 이것이 악보에 명시된 ‘포코 루바토’의 의미를 실현시키는 해석이라 생각한다. 그러므로 각 악구들은 하나의 악구 안에 구성되어 있는 각각 리듬형들의 첫 지점, 즉 다른 종류의 잇단음표가 등장하는 그 지점이 두드러지지 않도록 유연하게 연주되어야 할 것이다.

한편 변형 1(마디 3-5)과 변형 6(마디 14-16)은 가속과 감속 패턴에 있어 예외에 해당된다. 왜냐하면 이 두 변형은 이는 ‘5분할-4분할-1’ 또는 ‘8분할-4분할-1’로 음가가 길어지는 리듬형의 변화와는 다르게 ‘4분할-5분할-5분할’로 가속화된 리듬형이 지속되고 있다는 점에서, 기존의 감속 과정을 보여주지 않기 때문이다. 게다가

66) 악보에서 머스토넨의 해석에 해당하는 부분은 푸른색 타원형으로, 필자의 해석에 해당하는 부분은 붉은색 네모형으로 표기하였으며 이후 악보에서도 이를 동일하게 적용하기로 한다.

이 악구의 종지음은 다음 변형의 시작음과 오버랩면서 마치 수비토(subito)로 급격하게 변화되는 리듬적 현상을 연상시킨다. 그러므로 이 두 악구의 끝부분에서는 종지처럼 표현하기보다는 다음 악구의 진행을 위해 가속된 템포와 더불어 크레센도로 표현하는 것이 적합하다고 생각한다(악보 4-1-2).

[악보 4-1-2] 변형 6(마디 14-16)

앞 주제의 끝 음(A)과  
이어지는 주제 첫 음(A)의 오버랩

다음 악구로의 진행을 위한  
크레센도가 필요함

가속화된 리듬이  
감속 되지 않고 증지됨

㉠부분에 대한 무스토넨의 해석에서 주목할 부분은 두 가지로 요약된다. 첫 번째는 포코 루바토에 대한 처리이다. 무스토넨은 주제 선율의 두 번째 음인 E음을 기보된 음가보다 2배 이상 길게 지속하고 있는데([악보 4-1-3] 푸른색, 타원형 표시), 이러한 과장된 루바토로 인해 셋잇단음표(B음-E음-A음)의 리듬적인 균형이 깨지는 현상이 발생하며 이는 하나의 악구로 구조화 된 주제 선율을 표현하는 데 있어 효과적이지 않은 해석이 된다. 그러므로 필자는 시작음인 B음에 지시된 페르마타를 명확히 표현하고, E음은 기보된 음가대로 정확하게 처리하는 것이 적절하다고 판단한다([악보 4-1-3] 붉은색, 네모 표시). 즉 이 부분의 포코 루바토에 대한 처리는 제시된 리듬을 정확하게 지키는 것을 전제로 해야 하는 것이다



(악보 4-1-3).

[악보 4-1-3] 주제원형에 대한 무스토넨의 해석과 필자의 제언  
(마디 1-2)

두 번째는 B-D#-E-A-G#음의 다섯잇단음표 음형에 대한 해석이다(‘변형 2’와 ‘변형 8’은 제외). 무스토넨은 이 음형의 첫 음(B음)을 매번 똑같은 길이로 루바토하면서 테누토하고 이후에 전개되는 나머지 음들의 템포를 가속화하고 있다. 이러한 그의 해석은 음악적인 통일감을 주기 위한 것으로 추측되나, 그럼에도 불구하고 필자는 무스토넨의 일관된 루바토<sup>67)</sup>가 연주의 흥미를 감소시키는

67) 훔쳐진 시간(stolen time)을 의미하는 템포 루바토(*tempo rubato*)는, 연주자가 자유롭게 리듬이나 템포의 변화를 표현하는 지시어이다. 루바토의 초기 연주관습은 주선율의 템포는 자유롭게 변화를 주되, 반주는 정확한 템포(또는 박자)를 유지하는 것이었지만, 이후에는 전체 리듬을 유동적으로 표현하는 것으로 확대되었다. 이 지시어는 기본적으로 악보에 기보되지 않는 것을 전제로 하고 있으나 때때로 기보되기도 하였다. Richard Hudson. "Rubato." *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press, accessed 2016년 10월 3일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24039>.

요소라고 생각한다. 왜냐하면 일정한 패턴으로 반복되는 루바토는 시간적 측면에서 자유로움이 표현되어야 하는 루바토 본연의 목적에서 벗어난 것이기 때문이다. 그러므로 B음을 루바토 없이 고르게 연주하되, 단 예외에 해당하는 유일한 반응계적 변화음, ‘변형 3’의 B#음과 큰 도약에 의해 도달하는 ‘변형 6’의 B음, 그리고 악상의 대비를 보여주는 ‘변형 9’의 B음에는 특별히 테누토를 부가하여 여유 있게 연주한다면, 반복되는 주제 선율 안에서 다양한 음악적 표현 방식을 보여줄 수 있을 것이다(악보 4-1-4).

[악보 4-1-4] 변형 1, 변형 3(마디 3-4, 8-9)

다섯잇단음표를 고르게 연주할 것

accelerando

tenuto, tempo rubato

①

pp(eco)

tempo rubato

반응계적 변화음이므로 유념하여 연주할 것

### 1.1.2. ㉔: 박절적

박절적 특징을 보이는 B부분은 아이소리듬 기법에 의해 전개되는 2악장의 도입부에 해당한다. 이때 탈레아가 지속적으로 반복되면서 결국 박절감이 자연적으로 발생하게 된다. 특히 분석에서 밝힌 바 있듯이 두 번째 박의 첫 음이 이전 음과 붙임줄로 연결됨으로써 두 번째 박의 강세를 느낄 수 없으므로 탈레아는 3/4박자로 기보되어 있으나 실제로는 3박이 아닌 2박, 즉 6/8박자처럼 인식되는 것을 볼 수 있다. 이는 총 64마디에 걸쳐 동일한 리듬 패턴으로 반복되고 있다는 점에서 일시적이거나 우연적으로 발생한 현상이 아니라 작곡가에 의해 철저히 의도된 결과로 볼 수 있는 것이다. 그러므로 이러한 박절적 특성을 명확하게 보여주기 위해 탈레아의 첫 번째, 네 번째 음에 강세를 부여한다면, 1악장의 비박절적 특성과의 대조를 효과적으로 나타낼 수 있다(악보 4-1-5).

[악보 4-1-5] 자연적 강세에 의해 2박 구조로 변환된 탈레아  
(마디 1-2)

**Allegro**  
8

붙임줄로 인해 둘째 박의 강세 느끼기 어려움

*p stacc. (ritmico)*

탈레아의 첫 번째 음과 네 번째 음에 악센트 부여하여 2박 계열 느낌 살릴 것

무스토넨 역시 이 부분을 2박 계열로 정확하게 표현하고 있다. 그는 3/4박자로 표기된 악보를 마치 6/8박자처럼 연주한다.<sup>68)</sup> 즉, 3박 계열이 아닌 2박 계열로 연주하고 있는 것이다. 그러나 그는 ‘16분음표+8분음표’ 음형을 지나치게 빠르게 연주하여 16분음표를 마치 꾸밈음처럼 처리하고 있다. 이러한 그의 해석은 악보에 기보된 리드미컬하게(*ritmico*)라는 지시어에 의미를 둔 결과로 추측되지만, 전반적인 음악의 흐름이 매우 성급하고 공격적으로 느껴지게 만든다는 점에서 이 부분에 대한 그의 해석은 부적절한 것으로 판단된다. 구체적으로 꾸밈음으로 처리되는 16분음에 빠른 템포까지 더하면서 기보된 박자, 즉 3/4박자에 내재되어 있는 3박의 우아한 뉘앙스를 깨뜨리게 되기 때문이다. 따라서 필자는 이 두 음(16분음표+8분음표)을 스타카토로 분리시켜 타건하여 음과 음 사이에 공간적 여유를 주어 일정한 템포를 유지하는 것이 필요하다고 생각한다 (악보 4-1-6).

[악보 4-1-6] ‘16분음표+8분음표’ 음형의 처리(마디 1-2)

The image shows a musical score for the first two measures of a piece. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The first measure contains a circled annotation 'p stacc. ritmico'. The second measure contains a circled annotation 'accelerando하여 공격적으로 들림'. Above the staff, two blue circles highlight specific notes, with arrows pointing to them from the text '꾸밈음처럼 표현함' (treated as ornamentation).

68) 제 III장의 [악보 3-57. 두 박 패턴으로 들리는 탈레아의 구조]를 참조하십시오.

**Allegro**

8

스타카토 처리하여 음 사이의 공간적 여유 만들 것

*p stacc. (ritmico)*

### 1.1.3. ㉠' : 비박절적

박절적 특징을 보여주던 2악장의 주제 선율 전개는 곡의 후반부에 접어들면서 1악장에 대한 회상으로 나타나고, 다시 한 번 비박절적 특징으로 회기 된다. 1악장 재현부에는 포코 루바토의 지시가 생략되어 있는데, 이는 주제 선율이 오케스트라와 주고받는 방식으로 변화되었기 때문인 것으로 추측된다. 2악장의 회상 부분에는 이 지시어(*poco rubato*)가 괄호 속에 표기되어 있으며, 이 때 무스토넨은 이 부분을 비박절적 특징을 가진 ㉠' 부분과 동일하게 과장된 루바토로 처리하는 것을 확인 할 수 있다. 그러나 필자는 괄호 속의 루바토를 생략하여 이 부분을 일정한 템포로 진행해야 한다고 생각한다. 즉, 자연스러운 가속과 감속보다는 기보된 음가 그대로를 담백하게 표현해야 하며 이는 오케스트라와의 앙상블적인 측면에서, 그리고 곡의 종지를 향해가는 진행감을 유지한다는 측면에서 중요하게 고려되어야 하는 것으로 보인다(악보 4-1-7).

[악보 4-1-7] 포코 루바토의 처리(마디 547-550)

The image shows a musical score for measures 547-550. The score is in 4/4 time and features piano (p) and violin (Vc.) parts. The tempo is marked 'Sostenuto cantabile'. A bracket above the piano part indicates a 'poco rubato' section. A blue oval annotation over the piano part reads 'molto rubato: 앞 부분과 동일하게 표현할' (molto rubato: express the same as the previous part). A red rectangular annotation below the piano part reads 'non rubato: 기보된 음가 그대로 담백하게 처리할 것' (non rubato: process the written note values straightforwardly). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

## 1.2. 표현적인 측면

앞서 언급한 바와 같이 전 악장에서 지속적으로 반복되고 있는 주제 선율들은 다양한 아티큘레이션 및 다이내믹 등으로 서로 다른 표현적인 해석의 가능성을 제공해준다. 이 장에서는 주제 선율의 표현에 있어 악보에 나타나는 장치들을 특정 음의 강조(테누토/악센트), 연속되는 음들의 연결(레가토/논레가토/스타카토), 그리고 음량(다이내믹/페달링)이라는 관점에서 어떻게 해석하고 연주할 것인지 제안하고자 한다.

### 1.2.1. 특정 음의 강조: 테누토/악센트

#### 1) 단순 변형, ‘변형 1’ (마디 3-5)

주제 선율 중에서 음가가 달리 표기된 음들(E음, B음)은 하성부로 나뉘면서 또 다른 성부로서의 의미가 생기는데, 이 때 이 음들끼리의 연결 또한 중요하다. 이처럼 음가가 다르게 표기된 음들을 테누토로 강조하여 음색적 대비를 분명하게 보여줄 필요가 있다. 이 때 이 음들을 왼손으로 연주한다면 테누토의 표현이 보다 효과적일 수 있을 것이다. 무스토넨 역시 분리된 성부의 차이를 잘 드러내고 있는데, 다만 그는 이 음들을 악센트 처리하여 비교적 강하게 타건하고 있다. 필자는 각 음들의 강조와 동시에 음들 간의 연결 역시 중요하다고 판단하기 때문에 악센트보다는 테누토의 처리가 이 부분에 있어 더 적합하다고 생각한다(악보 4-1-8).

[악보 4-1-8] 변형 1(마디 3-5)

The image shows a musical score for a piano piece. It features a grand staff with a treble clef on the top line and a bass clef on the bottom line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. A blue circle highlights a specific passage in the bass clef, with the annotation '강한 타건 구사' (Strong articulation technique) written in blue. A red box highlights the same passage, with the annotation '부드러운 강조' (Soft emphasis) written in red. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

#### 2) ‘변형 2’ (마디 5-7)

‘변형 2’에서는 첫 음인 B음 다음에 E음이 연이어 등장하지 않고, 쉼표를 통해 선율이 단절된 이후에 나타남으로써 프레이징 상의 흥미를 유발하게 된다. 필자는 8분쉼표를 해당 길이보다 연장하여 점8분쉼표 정도의 길이로 처리하는 것이 이 부분의 여백을 여유 있게 표현하는 방법일 것이라 생각한다. 이와 더불어 첫 음인 B음을 강조

하는 것보다 E음에 테누토를 부가하여 연주한다면, 시작동기 세 음 (B-E-A)을 분리해 놓은 이 변형에 대한 작곡가의 의도를 충분히 살릴 수 있을 것이다. 한편 이 부분에 대해 무스토넨은 주제 선율의 시작음인 B음과 두 번째 음인 E음을 각각 테누토로 부각시키고 있다. 그러나 쉼표에 대한 표현에 있어서는 표기된 길이만큼 엄격하게 처리하는 것을 확인할 수 있다(악보 4-1-9).

[악보 4-1-9] 변형 2(마디 5-7)

The image shows two staves of a musical score for Variation 2 (measures 5-7). The score is in treble and bass clefs. There are two sets of annotations:

- Red Annotations:**
  - Top: "B음은 부드럽게 연주, E음을 테누토로 강조하기" (Play B note softly, emphasize E note with tenuto).
  - Bottom: "8분쉼표가 아닌 점8분쉼표로 여유 있게 칠 것" (Use dotted eighth note instead of eighth note, play with more space).
- Blue Annotations:**
  - Top: "B음과 E음 모두 테누토로 처리함" (Treat both B and E notes with tenuto).
  - Bottom: "정확한 8분쉼표 길이로 연주함" (Play with accurate eighth note length).

3) 주제의 역행 (마디 45-62)

이 부분에 나타나는 주제의 역행과 주제 원형 선율의 결합은 열 번의 주제 제시 이후, 주제 선율에 포함된 일부 음고들을 활용하여 선율을 전개시키고 있는 부분에 해당한다. 그러므로 이러한 선율 가운데 주제 원형에 해당하는 음들을 반드시 부각시킬 필요는 없으며, 이보다는 왼손 각 악구의 첫 음에 해당하는 C음을 테누토하여 강조



하는 것이 긴 숨으로 전개되는 프레이징을 표현하는 데 있어 바람직할 것으로 보인다. 그리고 이들을 제외한 나머지 음들은 가급적 고르게 레가토하여 연주하는 것이 좋겠다. 반면 무스토넨은 왼손의 C음과 오른손 각 악구의 시작 부분을 매번 악센트로 강조함으로써 주제 원형이 드러나게 연주 하는데, 이로 인해 악구의 길이가 상대적으로 짧게 들리며 강조되는 음이 각 마디마다 두 번씩(왼손 C음, 오른손 악구 시작음) 등장함으로써 음악의 흐름에 방해가 되는 역효과를 발생시킨다(악보 4-1-10).

[악보 4-1-10] 주제의 역행(마디 45-47)

The image displays a musical score for measures 45-47, divided into two systems. The first system covers measures 45-47, and the second system covers measures 47-47. The score is written for piano (I and II) and violin (Vle).

**System 1 (Measures 45-47):**

- Part I (Piano):**
  - Measure 45: *Tempo I*, *poco esbato*, *no accent*, *cantabile*, *legato*. A red box highlights the first two notes of the right hand.
  - Measure 46: *no accent*, *legato*. A red box highlights the first two notes of the right hand.
- Part II (Piano):** *Tempo I*, *tenuto*. A red box highlights the first note.

**System 2 (Measures 47-47):**

- Part I (Piano):**
  - Measure 47: *legato*, *no accent*. A red box highlights the first two notes of the right hand.
- Part II (Piano):** *tenuto*, *p legato*. A red box highlights the first note.
- Part III (Violin):** *tenuto*. A red box highlights the first note.

Red arrows point from the Korean text below to the highlighted notes in the score.

왼손 첫 음(C음)제외한 나머지 음들은 부드럽게 레가토로

5 Tempo I poco rubato (7) (13)

I cantabile (5)

II Tempo I

각 마디의 왼손 시작음과 오른손 프레이징이 시작되는 첫 음에 악센트로 강조

47 (9) (13)

I

II Vie p legato

#### 4) 탈레아가 중단되는 부분

마디 21, 마디 28-30의 빠른 패시지들은 일종의 즉흥구를 연상시킨다. 무스토넨은 이 부분을 매우 빠른 템포로, 한숨에 연주하여 여섯잇단음표들의 화려하고 기교적인 패시지를 효과적으로 표현한다. 하지만 아쉬운 점은 선율의 전반적인 굴곡이 입체적으로 표현되지 못하고 마치 단순한 경과구처럼 평면적으로 들린다는 점이다. 이 부분이 입체적으로 표현되어야 하는 이유는 첫째, 이 음형들이 주제선율의 음고들로 구성되어 있기 때문이고 둘째, 일정하게 반복되는 리듬 패턴(탈레아)에서 잠시 이탈하여 등장하는 새로운 리듬 유형이기 때문이다. 이러한 이유에서 필자는 이 부분을 좀 더 의미 있게 들리도록

록 표현해 주는 것이 필요하다고 생각한다. 이를 위해 각 도약 음들 (A, B, E)에 마치 테누토가 지시된 것처럼 그 음들을 부드럽게 강조해서 처리하는 것이 하나의 방법일 것이다. 이러한 연주법은 도약하는 부분, 즉 선율적으로 윤곽이 생성 되는 부분들을 보다 선명하게 보여줄 수 있다. 더불어 상행 음형에서는 크레센도, 하행 음형에서는 디미누엔도로 표현하여 모든 음들이 동일한 음량이 아닌 다양한 다이내믹을 보여주면서 자연스러운 프레이징을 구사하는 것이 적절할 것으로 보인다(악보 4-1-11).

[악보 4-1-11] 탈레아의 일시적 중단(마디 20-22)

도약하는 음들을 테누토로 강조(입체적으로)

매우 빠른 템포로 한숨에 연주함(평면적으로)

#### 5) 2악장 도입부의 재현

마디 280부터는 2악장 도입부의 재현이 시작되는데 제시부와 다른 점은 세 번째 탈레아(A, D#, E#, F#, A)부터 왼손 화음이 추가된다는 점이다. 슈드린은 이 화음의 각 음들에 악센트와 피아노(*p*) 다이내믹을 동시에 지시하고 있다(*accento in piano*). 그러나 무스토넨은 다이내믹은 피아노(*p*)로 표현하고 있으나 악센트는 명확하게 드러내지 않고 있다. 필자는 악박에서 등장하는 왼손 화음이 당김음의 리듬적 묘미를 표현하는 새로운 요소이기 때문에, 다이내믹뿐 아니라 악센트 지시사항 역시 분명하게 준수되어야 한다고 판단한다. 이를

위해 왼손 화음은 전반적으로는 피아노(*p*) 음량을 유지하되 왼손의 최상성부만 악센트로 강조한다면 두 가지 지시사항이 동시에 표현될 수 있을 것이다(악보 4-1-12).

[악보 4-1-12] *accento in p*(마디 280-284)

탈레아의 세 번째 음에서  
왼손 화음 추가됨

280 *p* *accento in p*

280 피아노(*p*)만 표현하고 있음, *no accent* 전반적인 다이내믹은 *p*, 왼손의 최상성부 음에만 악센트 부여함

## 6) 2악장 D섹션 - 2:3리듬

마디 387부터 독주성부의 오른손에서는 4분음표로 이루어진 주제 선율이, 왼손에서는 점4분음표의 화음이 전개된다. 오른손과 왼손은 2:3의 리듬으로 진행되는데, 무스토넨은 이 리듬을 마치 왼손을 오른손에 끼워 맞추듯이 표현하여 오른손의 주제 선율 진행의 흐름이 왼손 화음으로 인해 단절되는 느낌을 준다. 더불어 모든 음에 악센트를 부가하여 양손을 동시에 강조하고 있다. 그러나 화음의 진행보다는 주제 선율이 더욱 드러나야 함으로 왼손보다는 오른손이 부각되어야 할 것으로 보인다. 따라서 왼손 화음을 너무 세게 타건하지 말고, 양손을 서로 다른 독립적인 성부로 간주하여 오른손 선율진행의 흐름이 끊어지지 않게 연주하는 것이 바람직할 것이다. 구체적인 연주 방법으로는 오른손에는 악센트를, 왼손에는 테누토를 부가한다

면 효과적으로 음악을 전개해 나갈 수 있을 것으로 보인다(악보 4-1-13).

[악보 4-1-13] 2:3 리듬 표현(마디 387-391)

오른손 선율이 주가 되게 연주할 것

원손을 오른손 사이에 끼워 맞추듯이 연주함

(Con Sca) (senza arpegg.)

Vle.Vc.Cb.

7) 2악장 D섹션: 음층(tone cluster)

마디 492부터는 불협화의 극단적인 예를 보여주는 음층이 독주성부의 왼손에서 등장한다. 이 때 무스토넨은 오른손의 주제 선율을 위주로 연주하고 있는데, 필자는 왼손의 2도 구성의 음층과 오른손 및 오케스트라의 3도 구성(E장3화음)의 3화음이 부딪혀서 발생하는 음색(불협화)을 강조하는 것이 흥미로운 해석이라 생각한다. 따라서 전체 다이내믹을 포르테시시모(fff)로 하되, 특별히 왼손의 음층에 악센트를 부가한다면 불협화와 협화의 부딪히는 음색의 표현에 도움을 줄 수 있을 것이다(악보 4-1-14).

[악보 4-1-14] 음층의 표현(마디 492-495)

1.2.2. 연속되는 음들의 연결: 레가토/ 논레가토/ 스타카토

1) 부제(소스테누토 칸타빌레)에 대한 표현

1악장의 부제인 ‘소스테누토 칸타빌레’는 이 악장의 주제 선율을 표현하는 데 있어 어느 정도의 무게감을 요구하는 지시사항으로 해석된다. 그러므로 선율을 구성하고 있는 특정 음들에 대한 강조뿐만 아니라 연속되는 음들의 연결을 위한 레가토(*legato*)와 논 레가토(*non legato*) 그리고 스타카토(*staccato*) 주법의 적절한 활용이 표현적 측면에서의 해석에 또 다른 중요한 핵심으로 작용한다고 본다.

2) 1악장 각 주제 선율들의 첫 부분에 대한 표현

필자는 주제선율이 크게 한 덩어리(하나의 악구)로 이루어져 있기 때문에 악구의 매 박절은 끊어지게 들리지 않도록 연주하는 것이 중요하다고 생각한다. 따라서 잇단음표들의 음가가 자연스럽게 전개될 수 있도록, 그리고 리듬 변화의 시작 지점이 도드라지지 않고 고르게 들릴 수 있도록 전반적으로 주제 선율을 레가토 하여 연주하는 것이 적절한 해석으로 보인다. 반면 무스토넨은 ‘변형 2’의 둘째 박 A음과 셋째 박 음형(G#-B-D#-A), ‘변형 3’의 G, F음들을 논 레가토로 끊어서 처리하는데, 이는 앞에서 나타나지 않았던 E장조에서

의 반음계적 변화음들을 다른 뉘앙스로써 표현한 것으로 추측된다. 그러나 필자는 이 음형들을 레가토로 표현하되 테누토로 강조해주는 것이 음악의 흐름을 자연스럽게 나타낼 수 있는 방법이라 생각한다. 또한 무스토넨은 ‘변형 4’와 ‘변형 8’에서 매 박의 첫 음을 악센트로 강조하여 연주한다. 하지만 이러한 특정 음과 첫 음에 대한 강조는 주제 선율을 하나의 악구, 즉 한 숨으로 표현하는 것에 방해적인 요소로 작용할 수 있으므로, 이 부분에서는 모든 음을 고르게 레가토로 연주하는 것이 바람직할 것이다(악보 4-1-15).

[악보 4-1-15] 변형 3, 8 (마디 8-9, 17-19)

**레가토 처리하면서 테누토로 강조해 줄 것**

**레가토 처리하면서 테누토로 강조해 줄 것**

*pp(eco)*  
스타카토로  
끊어서 강조함

매 박 첫 음을 악센트로 강조함

특정음에 악센트없이 한숨으로 레가토하여 연주할 것  
*Sempre legato*

### 3) 1악장 각 주제 변형 선율들의 끝 부분에 대한 표현

주제 선율의 표현에 있어 무스토넨은 레가토라는 지시어가 표기되어 있음에도 불구하고 악구의 끝부분으로 갈수록 논 레가토 혹은 스타카토 주법을 사용함으로써 웨드린의 지시와는 상반된 해석을 보이고 있다. 물론 그가 하나의 주제 선율에 대한 규칙적이고 일관성 있는 아티큘레이션을 보여주고 있지만, 그럼에도 불구하고 이러한 그의 해석은 이에 대한 합당한 근거를 찾을 수 없다는 점에서, 그리고 스타카토로 인해 도드라지는 몇몇 음들로 인해 주제 선율 악구가 한숨으로 전개되기 어렵다는 점에서 전적으로 동의 할 수 없다. 그러므로 필자는 주제 선율들을 기본적으로 악보에 표기된 대로, 레가토로 연주하는 것이 바람직하다고 본다. 왜냐하면 매 악구의 마지막 음가인 ‘16분음표+8분음표’는 연속되는 느낌보다는 악구가 부드럽게 마무리되는 뉘앙스를 주기 때문이다. 특히 ‘변형 6’의 끝부분(마디 16)은 ‘변형 7’의 시작 부분(마디 16)과 맞물려 진행되므로 이러한 오버랩을 자연스럽게 표현하기 위해서는 음들이 유연하게 연결될 수 있는 레가토의 타건이 반드시 요구된다. 그러나 음형의 끝부분이 여덟잇단음표로 가속화되는 ‘변형 2, 4, 8’은 예외에 해당한다. 따라서 이 부분은 스타카토로 타건하여 빠른 음가의 민첩함과 가벼운 느낌을 표현해줌으로써 반복되는 주제 음형 안에서의 다양한 음색을 보여주는 것이 효과적인 해석이라 판단한다(악보 4-1-16).



[악보 4-1-16] 주제원형, 변형 4, 6(마디 1-3, 9-12, 14-16)

**Sostenuto cantabile**  
*poco rubato* 악구의 끝을 스타카토로 짧게 타건함

Piano solo  
*p cantabile*  
*legato*

레가토로 부드럽게 마무리 할 것

9  
*p*  
*(poco)*  
*staccato*

음형 끝이 감속 되지 않고  
 가속되는 여덟잇단음표 표현을 위해  
 스타카토 처리할 것

악구의 끝과 시작이 오버랩됨에도 불구하고  
 짧게 스타카토로 연주함

14 *zim*  
*(p)*  
*legato*

자연스러운 오버랩을 위해 레가토로 처리하기 바람

#### 4) 1악장 도입부의 재현

주제 음형은 전반적으로 하행하는 패턴으로 이루어져 있는데 때때로 상행하는 패턴으로도 변화를 보인다. 이러한 미세하게 변화되는 상행 음형(마디 285의 셋째 박, 넷째 박, 마디 293의 넷째 박, 마디 294의 첫째 박, 둘째 박)을 무스토넨은 그의 특유의 논 레가토 기법

으로 타건하면서 하행하는 음형과는 구별된 음색으로 표현하는 것이 매우 흥미롭다. 이 부분 외에도 필자는 1악장 마디 289에서 이음줄로 연결된 32분음표를 논 레가토로 처리한다면 빠른 음형의 가벼운 느낌을 강조해 주는 데 효과적일 것으로 판단한다(악보 4-1-17).

[악보 4-1-17] 레가토와 논레가토의 대비되는 표현  
(마디 284-285, 288-289)

### 5) 1악장의 종결구

마디 346-348은 2악장으로 가기 위한 짧은 연결구로서 이 부분은 주제 원형의 음고들이 여섯잇단음표로 이루어져 있으며 이 음형이 여덟 번 반복되는 빠른 패시지이다. 이 특징적인 패시지를 효과적으로 표현하기 위해서는 마치 레지에로(*leggiero*)가 지시된 것처럼 논 레가토로 가볍게 타건하는 것이 좋겠다. 무스토넨 역시 이 부분은 논 레가토 처리하고 있으며, 이 부분과 동일한 2악장의 마디 590-592에서도 논 레가토하여 악장간의 음악적 통일성을 보여주고 있다. 그러나 필자는 2악장에서 반복되는 이 패시지를 다소 과장된

레가토로 표현하여 1악장과 상반된 분위기를 보여주는 것이 더욱 효과적인 해석이라고 생각한다. 더불어 이는 동시에 뒤이어 나올 2악장 코다의 스타카토 아티큘레이션과도 분명하게 대비되는 음악적 성격을 보여주게 된다(악보 4-1-18).

[악보 4-1-18] 동일한 음형의 대비되는 아티큘레이션  
(마디 590-592)

#### 6) 2악장 도입부

무스토넨은 2악장 도입부의 모든 음들을 일괄적으로 스타카토 처리하고 있다. 이로 인해 붙임줄로 연결되어 있는 각 마디 탈레아의 두 번째 음의 음가가 충분히 지속되지 않고 있으며 결과적으로 기보된 음가들이 무시된 채로 일괄적인 길이로 처리되는 문제점이 발생한다. 그러므로 필자는 이 부분을 스타카토로 타건하되 모든 음들이 동일한 길이로 표현되는 것이 아니라 기보된 음가의 절반의 길이로 연주되어야 한다고 생각한다. 특히 붙임줄로 연결된 각 마디 탈레아의 두 번째 음들은 이 곡에서 주요 음소재로 사용되는 E장3화음, 즉 E-G#-B음에 해당한다. 그러므로 기보된 음가만큼 타건해야 하는 일차적인 이유 외에도 해당 음들이 구조적으로 중요한 비중을 차지

하고 있다는 점에서 다른 음들과의 음가의 차이를 보여주는 것이 요구되는 것이다(악보 4-1-19).

[악보 4-1-19] 탈레아의 두 번째 음에 대한 처리(마디 1-4)

*pp* 필자-악보에-거보된 음가의 반으로-타건할 것 -----

*pp* 머스트넨-각 탈레아의 세 번째 음들을 제외한 나머지 음들을 일괄적인 길이로 타건할 -----

### 1.2.3. 음량: 다이내믹, 페달링

1) 에코(*eco*)에 대한 표현

1악장 마디 8은 피아노시모(*pp*)로 표기되어 있으므로 이 악구는 직전의 악구에 대한 울림으로 해석된다. 이를 위해 왼쪽 페달(*una corda*)을 사용한다면 소리의 잔향 효과를 배가시킬 수 있을 것이다. 또한 이 악구의 오른손 내성에 등장하는 E음 역시 B음에 대한 울림으로 간주하여 이 음이 경과적으로 느껴질 수 있도록 더욱 감소된 음량인 피아노시시모(*ppp*)로 처리하는 것이 바람직할 것이다(악보 4-1-20)

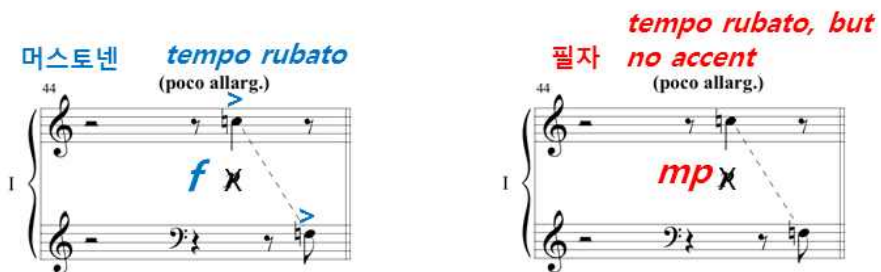
[악보 4-1-20] 에코의 표현(마디 8)



2) 알라르간도(*allargando*)의 표현

마디 44에 표기된 피아노(*p*)를 무스토넨은 포르테(*f*)에 가깝게 연주한다. 동시에 그는 마디 44의 C음과 F음을 표기된 음가보다 2배 더 길게, 그리고 악센트로 강하게 강조하고 있는데 이는 알라르간도(*allargando*-점점 느려지면서 크레센도 되게)를 표현하기 위한 해석으로 보인다. 그러나 필자는 마디 44에 표기된 다이내믹인 피아노(*p*)보다 약간 상승된, 메조 피아노(*mp*) 정도의 음량으로 연주하는 것이 보다 자연스러운 해석이라고 생각한다. 또한 무스토넨의 자유로운 템포 루바토는 지시되어 있는 포코 알라르간도를 표현하기에 적합하다고 생각하나, 극단적인 다이내믹의 변화는 음악의 흐름에 있어 다소 부자연스러운 결과를 보여주는 것으로 보인다(악보 4-1-21).

[악보 4-1-21] 알라르간도의 표현(마디 44)



### 3) 1악장 재현부

1악장 도입부의 주제 제시가 독주성부 위주의 카덴차(또는 레치타티보)와 유사한 전개를 보였다면 재현부는 독주성부와 오케스트라가 주제를 함께 주고받는 앙상블적인 요소가 돋보인다. 따라서 도입부의 주제 선율은 한 음 한 음에 의미를 두어 소스테누토로 연주했다면, 재현부에서는 오케스트라와 독주성부를 마치 질문과 응답처럼 대등하게 묘사하기 위해 독주성부의 전체적인 다이내믹을 지시된 피아노(*p*)가 아닌 메조 포르테(*mf*)로 확대하여 연주하는 것이 바람직할 것으로 보인다. 특히 주제 악구의 끝 부분은(마디 287, 289) 디미누엔도(*diminuendo*)로 처리하지 않고 시작과 동일한 다이내믹을 유지하여 악구간의 진행감을 잘 살리는 데 주력해야 할 것이다(악보 4-1-22).

[악보 4-1-22] 1악장 재현부(마디 284-287)

### 4) 1악장 종지에 대한 표현

주제 선율의 음고로 이루어진 1악장의 마지막 스케일은 넓은 음역

안에서 길게 펼쳐지는 하행 선율로 구성되어 있다. 필자는 하행하는 스케일에 디미누엔도의 표현을 극대화시켜 최종음인 A#음이 들리지 않게 스모르잔도(*smorzando*)로 표현하기를 권한다. 이 부분을 무스토넨 역시 디미누엔도 하고 있으나 그는 A#음을 작은 음량 내에서도 강하게 부각시키고 있는데, 이는 A#음이 2악장의 첫 음(B음)에 대한 이끔음인 동시에 두 악장이 아타카로 연결되어 있음을 고려한 해석으로 추측된다(악보 4-1-23)

[악보 4-1-23] 1악장 종지의 표현(마디 346-348)

36 Allegro [Doppio movimento - subito (♩=ca♩)]  
 8  
 346  
 pp perle  
 Molto diminuendo and smorzando  
 마지막 음 거의 들리지 않게,  
 매우 작게 연주할 것  
 ppp attacca

36 Allegro [Doppio movimento - subito (♩=ca♩)]  
 8  
 346  
 pp perle  
 diminuendo  
 accent in piano  
 ppp attacca

##### 5) 1악장 회상

2악장의 마디 547-565에서는 1악장 주제 선율이 재현되고, 2악장의 최종 종지 전에 이 곡 전체를 마치 회상하듯이 전개된다. 주제에 대한 재현은 1악장에서 이미 한 번 등장(1악장 마디 279-299)한 바 있고, 또한 주제 선율은 순환 주제로서 이 곡 전체에서 끊임없이 반복되어 왔으므로 이미 감상자에게 익숙해져 있다. 따라서 이 부분에서

는 더 이상 주제 선율을 강조할 필요가 없고, 오히려 강하게 표현된 1악장의 재현부와 대비되도록 담담하게 표현하면서 회상의 느낌을 주는 것이 적절한 해석이라고 생각한다. 무스토넨은 이 부분이 재현이라는 측면을 강조하여 1악장과 유사한 표현을 보여주지만 필자는 특정 음을 강조하거나 무엇인가를 표현하기보다는 관망하는 자세로, 마치 제 3자가 연주하는 것을 듣는 것처럼 표현하기를 권한다. 즉, 악보에 지시된 음량인 피아노(*p*)보다 축소된 피아노시모(*pp*)로 그리고 왼쪽페달(*una corda*)을 사용하는 것도 하나의 방법일 것으로 보인다(악보 4-1-24).

[악보 4-1-24] 1악장의 회상(마디 547-550)

The image shows a musical score for measures 547-550. It is divided into two systems, each with two staves (I and II). The top system (measures 547-550) features a piano part (I) and a string part (II). The piano part starts with a rest in measure 547 and then plays a melodic line in measure 548. The string part plays a rhythmic accompaniment. Performance instructions include *Sostenuto cantabile*, *(poco rubato)*, *p cantabile*, *pp, no rubato*, and *una corda*. The bottom system (measures 549-550) continues the piano and string parts. The piano part has a rest in measure 549 and then plays in measure 550. The string part continues its accompaniment. Performance instructions include *(p cantabile)*, *Cl. (p)*, *Fag. (p)*, *pp, no rubato*, and *una corda*. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings.



## 2. 반복되는 요소에 대한 해석

### 2.1. 섹션의 반복

#### 1) 경과적 요소 1 (마디 23-43, 301-313)

1악장의 섹션 a(마디 1-22), 즉 주제 원형 및 변형의 제시가 마무리된 후 뒤이어 등장하는 경과적 요소 1은 비교적 균등한 리듬 분할에 의한 박절적 패시지가 반복되면서 비박절적 특성을 강하게 보이는 이전 섹션과 극명한 대비를 이룬다. 게다가 오케스트라가 음향적 배경(주제 제시 부분의 경우)이나, 또는 선율적 특성을 보이는 것이 아니라 흘러가는 독주성부의 규칙적인 리듬 진행에 박절적 기준점의 역할을 하고 있다는 점에서 이 부분의 규칙적인 박절적 특성은 더욱 강화된다고 볼 수 있다. 그러므로 앞부분과의 음악적 대비를 나타내기 위해 이 부분의 템포를 일정하게 유지하고, 루바토 등의 자유로운 시간적 표현 기법은 제한되어야 할 것이다(악보 4-2-1)

[악보 4-2-1] 비박절과 박절의 대조적 표현

(마디 1-3 , 마디 23-24)

The image displays two musical excerpts side-by-side. The left excerpt is labeled 'freely' and '비박절적' (non-rubato). It features a piano solo with a melodic line marked 'p cantabile legato' and an orchestral accompaniment labeled '음향적 배경' (sonorous background). The right excerpt is labeled 'no rubato, evenly' and '박절적' (rubato). It shows a piano part with a rhythmic pattern and an orchestral part with 'Vc. Ch. Fag. p cantabile legato'. The contrast between the free, cantabile style and the even, rhythmic style is highlighted.

경과적 요소 1의 또 다른 특징으로는 주제 제시에서 나타났던 것처럼 긴 음가(8분음표)로 분리되는 추가 성부가 이 섹션에서도

등장하고 있다는 점이다. 이러한 분리된 음들에 대해 주제 제시 섹션에서는 테누토하여 강조했다면 여기에서는 이 음들이 구조적으로 중요한 역할을 하지 않기 때문에 긴 음가는 유지하되 추가적인 아티큘레이션은 부가하지 않기를 권한다(악보 4-2-2).

[악보 4-2-2] 분리된 성부에 대한 강조(마디 3-5, 35-36)

테누토로 강조

no rubato, no tenuto.  
음가만 길게 처리할 것

마지막으로 이 섹션 전체가 다음 주제 제시 섹션을 향한 경과구적 특성을 가지고 있음을 고려한다면, 독주성부의 패시지들은 배경으로써의 역할을 할 수 있도록 최소한의 다이내믹이 유지되어야 할 것이다. 특히 마디 23-25의 오케스트라는 주제 선율의 일부를 보여주고 있으므로 이 부분의 가변적이고 자유로운 독주성부의 움직임이 최대한으로 살려서 표현하는 것이 필요하다. 이 때 무스토넨은 매 박의 첫 음들을 특별히 강조하는 패턴을 지속하는데 이러한 그의 해석은 박절적 리듬감을 더욱 뚜렷하게 살리기 위함으로 보인다. 그러나 필자는 특정음의 강조보다는 경과구적인 이 섹션의 특성에 집중해야 한다고 보이며, 그러므로 작은 다이내믹으로 유지되는

반주부와 같은 분위기를 연출하는 것이 바람직하다고 생각한다(악보 4-2-3).

[악보 4-2-3] 경과적 요소에 대한 표현(마디 23-25)

3 Poco meno mosso

23

1 *pp*

각 박의 첫 음을 악센트로 강조함

강세를 넣지 않고 전체를 작은음량(*pp*)으로 반주부처럼 연주할 것

한편 마디 42의 마지막 박에는 포코 크레센도가 지시된 일곱잇단음표 상행 음형이 제시된다. 이 부분은 포코 크레센도(*poco cresc.*)가 아닌 몰토 크레센도(*molto cresc.*)로 좀 더 확대된 음량을 나타낼 필요가 있다. 왜냐하면 첫째, 전반적으로 부드럽게 하행하던 선율이 여기서는 상반되게 상행 진행하면서 강조되어 곡의 지루함을 덜 수 있기 때문이다. 둘째, 몰토 크레센도 함으로써 다음 마디의 피아노시모(*pp*)를 더욱 극적으로 표현할 수 있기 때문이다. 그러므로 이 부분은 표기된 이음줄을 고려하기보다는, 각 음들에 테누토를 부가하여 강조해 주는 것이 효과적일 것으로 보인다. 무스토넨 역시 이 부분을 강조하고 있으나 그는 아주 짧은 스타카토로 날카롭고 도드라지게 표현하고 있다. 하지만 이 부분의 분위기 전환을 고려한다 할지라도, 지나치게 날카로운 스타카토의 구사는 음악의 부자연스러운 흐름을 초래하는 결과를 가져오게 되는 것으로 보인다.

다. 따라서 필자는 상행 음형을 강조하되 스타카토가 아닌 테누토로 표현하는 것이 적합한 해석이라고 생각한다(악보 4-2-4).

[악보 4-2-4] 상행음형에 대한 표현(마디 42)

이 섹션은 마디 301에서 재현된다. 반복되는 이 부분을 이전과 다르게 표현해주기 위해 이 섹션(경과적 요소 1')은 전반적으로 마치 에코와 같은 분위기를 연출해 주는 것이 필요하다. 무스토넨은 이를 위해 다섯잇단음표들 중 첫 음을 매우 강조하고 나머지 음들을 가볍게 타건하여 신비로운 음색을 구사하며, 이것이 오케스트라의 주제 역행 선율과 하나로 어우러지면서 독특한 음향층을 형성해 나간다. 무스토넨의 이러한 표현을 더욱 효과적으로 보여주려면 각 박의 첫 음을 명확히 타건한 이후, 두 번째 음부터는 왼쪽 페달(*una corda*)를 재빠르게 사용하여 음색적 변화를 줄 수 있다. 이를 통해 한 음형 안에서 각 음들의 다양한 색채감을 보여줄 수 있을 것이다. 이는 구체적으로 나머지 네 음들이 마치 첫 음에 속해있는 것처럼, 즉 다섯 음이 한 덩어리로 들리게 연주하는 것을 의도한 해석이다(악보 4-2-5).

[악보 4-2-5] 다섯잇단음표 음형의 음색적 변화를 위한 표현  
(마디 301-302)

한편 이 섹션은 앞부분과 다르게 다양한 리듬형들이 불규칙적으로 교대되어 등장하면서 다소 박절감이 약화된 것을 볼 수 있다. 그러므로 비교적 자유로운 선율의 흐름에 집중할 필요가 있으며 오히려 강한 박절감은 마디 314부터 시작되는 경과적 요소 2의 재현에서 분명하게 보여주어야 한다. 이를 위해 재현되는 경과적 요소 1의 괄호 속에 표기된 다양한 시간적 지시어들을 명확하게 표현한다면, 재현되는 경과적 요소 2(마디 314-320)와 기존의 경과적 요소 1(마디 23-43)이 보여주는 박절적 특성과의 대비를 동시에 나타낼 수 있다(악보 4-2-6).

[악보 4-2-6] 경과적 요소 2(마디 303-306)

이러한 자유로운 선율 진행을 위해 무스토넨은 특히 마디 312, 313의 첫 번째 음과 두 번째 음을 길게 늘려서 테누토하면서 템포 루바토 또한 보여주고 있다. 이로 인해 서로 다른 잇단음표 음형들의 변화가 부각되면서 음악이 입체적으로 표현될 수 있는 효과를 가져온다. 그러나 필자는 잇단음표 음형이 변하는 첫 지점을 매 번 느리게 강조하는 루바토의 사용은 자칫 수평적으로 흘러가는 프레이징을 방해하여 음악의 큰 흐름이 단절되지 않을까하는 우려가 든다. 따라서 이 부분은 특정음에 과장된 루바토를 부여하기보다는 다이내믹의 적극적인 구사가 필요하다고 생각한다. 즉, 상승하는 음형(마디 311부터 마디 312의 첫째 박, 마디 313의 넷째 박)에는 크레센도(*crescendo*)를, 반대로 하행하는 음형(마디 312부터 마디 313 셋째 박)에는 디미누엔도(*diminuendo*)하여 프레이징의 흐름을 자연스럽게 유연하게 표현하는 것이 적절한 해석일 것이다(악보 4-2-7).

[악보 4-2-7] 음형의 유형에 따른 다이내믹의 구사(마디 311-313)

전반적으로  
*no rubato*

The image shows a musical score for measures 311, 312, and 313. Measure 311 is marked 'no rubato' and contains a 'cresc. (상행음형) (legato)' section. Measure 312 is marked 'tempo rubato' and contains a 'dim. (하행음형)' section. Measure 313 is marked 'tempo rubato' and contains a 'dim. (하행음형)' section followed by a 'cresc. (상행음형)' section.

앞서 마디 42의 일곱잇단음표 음형은 마디 313에서 재현된다. 이전에는 각 음들에 테누토를 부가하여 크레센도 표현을 강조한 반면 재현된 이 음형(마디 313)에는 디미누엔도와 포코 리타르단도가 지시되어 있는데, 이는 마디 314의 새로운 섹션(재현되는 경과적 요소 2)의 시작을 자연스럽게 연결하기 위한 장치로 해석된다. 무스토넨은 이 부분을 악보에 준거하지 않고 앞과 동일한 다이내믹 및 아티클레이션으로 해석하여 마디 314의 피아노시모(*pp*)를 수비토(*subito*)로 표현하고 있다. 그러나 이 부분의 구조적 맥락을 고려했을 때 필자는 재현된 일곱잇단음표 음형은 악보에 지시된 바와 같이 음량을 감소하면서 마치 사라지듯이 표현하는 것이 바람직할 것이라 판단한다(악보 4-2-8).

[악보 4-2-8] 일곱잇단음표 음형의 표현(마디 313-314)

The image displays two musical staves for piano, measures 313 and 314. The top staff features a red box around a specific passage with annotations: "(poch. rit.)", "smorzando, dim.", and "pp". The bottom staff features a blue circle around a specific passage with annotations: "(poch. rit.)", "cresc.", and "pp subito로 표현".

2) 경과적 요소 2 (마디 55-62, 314-320)

경과적 요소 2는 오른손과 왼손 각각에 해당하는 두 개의 동등한 성부에서 연속적으로 흘러가는 선율에 의해 빠르게 전개되는 것이 특징이다. 전반적인 다이내믹은 피아니시모(*pp*)이며 이 섹션의 후반부에서 메조포르테(*mf*)로 음량이 확대된다.

무스토넨은 이 부분을 다소 큰 다이내믹으로, 그리고 모두 스타카토 처리하고 있는데 이로 인해 마디 61에서 나타나는 다이내믹의 변화(*mf*)가 구분되지 않는 것을 볼 수 있다. 또한 그는 왼손보다는 오른손의 빠른 패시지들을 더욱 강조하는 경향을 보이는데, 필자는 앞서 언급한 바와 같이 양손 각각에 해당하는 두 개의 성부가 동등한 역할을 하고 있다는 측면에서 두 성부의 음량이 적절한 균형을 이루어야 한다고 본다. 더불어 이 부분(마디 55-62)이 경과적 섹션에 해당되기 때문에 작곡가가 지시한 피아노시모(*pp*)를 토대로



홀러가는 32분음표 선율을 유연하게 표현하는 것이 중요할 것이다. 이를 위해 왼쪽 페달을 사용하여 음량을 줄이되, 손가락 끝으로 더 정교하게 건반을 타건하여 오케스트라의 소리에 묻히지 않게 연주하는 것이 필요하다. 또한 아티클레이션에 있어서는 스타카토가 아닌 레가토 처리하는 것이 적합한 해석일 것이다. 마디 60-61의 왼손 레가토 지시어는 특별히 더욱 중요한데, 이는 오른손의 빠른 선율이 사라진 채 왼손에만 남은 이 선율이 해당 섹션을 종결하는 동시에 서서히 느려지면서, 다음 섹션으로 부드럽게 연결해 주는 역할을 하고 있기 때문이다(악보 4-2-9).

[악보 4-2-9] 경과적 요소 2(마디 55, 60-62)

원손과 오른손이 동등한 음량으로 작게 연주되어야 함

*pp* *sempre legato*  
*una corda*

*mf* 원손보다 오른손을 강조하여 크게 연주함  
*sempre staccato*  
*pp*  
*mp* *sempre staccato*

경과적 요소 2는 마디 314-320에서 재현되며, 앞부분과의 차이점은 다이내믹의 변화가 빈번하게 이루어진다는 점이다. 무스토넨은 다이내믹의 변화를 잘 표현하여 단조롭게 흘러갔던 앞부분과의 음색적 차이를 뚜렷하게 나타낸다. 또한 앞부분에서는 오른손의 빠른 패시지를 특별히 강조하여 연주했다면 이 부분에서는 양손의 균형을 생각하여 두 성부가 입체적인 음향층을 이루도록 전개 하고 있다. 필자는 앞부분에서 왼쪽 페달을 사용하고, 레가토 주법을 통해 선율선을 도드라지지 않게 연주하기를 제안했다면 이 부분에는 왼쪽 페달을 사용하지 않고 조금 더 적극적으로 음형의 변화들을 표현하여 변화를 주는 것이 효과적일 것이라 생각한다.

한편 이 패시지들은 하행하던 선율이 상행으로 바뀌면서 이 제스처로 인해 두 박 단위의 짧은 프레이즈가 형성된다. 항상 프레이즈의 끝(두 번째 박, 네 번째 박의 끝부분)이 하행하던 선율이 상행으로 바뀌게 되는 것이다. 앞부분과의 표현의 차이를 두기 위해 이 부분에서는 이러한 제스처를 부각시켜 나타내주는 것이 바람직 할 것으로 보이며, 이를 위해 구체적으로는 하행음형을 레가토로 부

드럽게, 상행음형을 스타카토로 도드라지게 연주하여 두 음형간의 음색 대비를 줄 수 있겠다. 무스토넨 역시 상행음형을 강조하기 위해 해당 두 음을 스타카토 처리하고 있으나, 포르테로 지시된 마디 315-316에서는 스타카토와 더불어 악센트까지 부여함으로써 다소 거칠게 표현되는 경향이 있다. 이러한 특징음의 지나친 강조는 프레임의 단절을 초래하게 되므로 악센트 처리는 제한하는 것이 바람직할 것이다(악보 4-2-10).

[악보 4-2-10] 음형에 따른 아티큘레이션의 구사(마디 314-317)

The image displays a musical score for measures 314-317, illustrating articulation changes. The score is divided into two systems. The first system (measures 314-317) shows a melodic line with alternating ascending and descending patterns. The ascending patterns are marked with 'legato' and the descending patterns with 'staccato'. The second system (measures 316-317) continues this pattern, with 'legato' and 'staccato' markings. Red dashed boxes highlight the articulation changes, and blue arrows indicate accents. The dynamic marking 'pp' is present in measure 314, and 'p' is present in measure 316.

### 3) 섹션 B (마디 63-65, 271-278)

마디 63에서 시작되는 B섹션의 수직적 텍스처는 이 곡 전반에서 지속되던 수평적 흐름을 중단시키며 이로 인해 두 가지 텍스처의 분명한 대비가 발생하게 된다. 무스토넨은 소토 보체(*sotto voce*)와 피아노시모의 지시어에도 불구하고 상당히 큰 음량으로 연주하여 두 가지 상반된 텍스처의 차이를 뚜렷하게 보여준다. 비록 이 부분이 세 마디의 짧은 악구로 구성되어 경과구적인 특성을 보이지만 텍스

처적인 측면에서 보았을 때 특별한 부분에 해당되기 때문에 지시된 음량보다 확대하여 표현해 주는 것이 바람직할 것이다. 그러나 리듬의 표현에 있어 무스토넨은 16분음표와 8분음표를 각각의 음가대로 연주하지 않고 이 두 음가 모두 16분음표에 해당하는 길이로 동일하게 처리하고 있다. 이로 인해 각 마디에서 강박과 약박의 구분이 되지 않으므로 박자의 카운팅이 불분명하고, 또한 오케스트라와의 리듬적인 앙상블이 자연스럽게 이루어지지 않게 된다. 이 음형은 독주성부와 오케스트라가 주고받으며 캐논처럼 전개되고 있기 때문에 오케스트라와 통일된 리듬 처리가 수반되어야 하며, 더불어 강박을 분명하게 나타내기 위해 8분음표에 더욱 집중하여 그 음을 부각시키는 것이 효과적인 표현이라 생각한다. 구체적으로는 각 8분음표에 댄퍼페달을 짧게 사용하고 동시에 약간의 테누토를 부여하는 것도 강박의 느낌을 살리는 데 도움이 될 것으로 보인다(악보 4-2-11).

[악보 4-2-11] 8분음표 음가에 대한 표현(마디 63-65)

**8분음표+16분음표 길이  
정확하게 지킬 것**

**오케스트라와 독주성부의  
동일한 리듬형의 통일된 리듬 처리 필요함**

(poco rit.)      ⑦      16분음표로 짧게 처리함

I *pp* *mf*

II (poco rit.) Fl. Cl. *pp* Cr.

16분음표로 짧게 처리함

I *mf*

II (Fag.)

재현된 섹션 B는 기존 음형의 음가와 시작 부분의 음량이 두 배 확장되었으며, 섹션의 길이 역시 세 마디에서 여덟 마디로 확대되었다. 기존 음형은 동일한 음이 계속해서 반복되는 패턴이었다면 재현된 음형은 화음 구성이 더욱 다양해졌으며, 오른손 최상 성부들 간의 선율선이 형성되어 있다는 점에서도 변화를 확인할 수 있다. 따라서 이러한 최상 성부의 하행 선율선을 명확히 드러내야 하며, 앞부분과 마찬가지로 강박을 강조하기 위해 각각의 4분음표에 악센트를 부가하고 댐퍼 페달을 사용하는 것이 필요하다고 판단한다. 구체적인 다이내믹의 표현은 8마디에 걸쳐 나타나는 이 음형의 다이내믹을 좀 더 극적으로 표현하기 위해 피아노가 아닌 포르테로

시작하여 다이내믹 변화의 스펙트럼을 더욱 확장해 주는 것이 효과적일 것이다(악보 4-2-12).

[악보 4-2-12] 재현된 섹션 B에 대한 표현(마디 271-278)

하행하는 오른손 최상성부 선을 잘 들리게

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 271-274, and the second system covers measures 275-278. The tempo is marked 'a tempo (in tempo Allegretto: 60)'. The dynamics are *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. Pedal points are marked with 'ped.' below the bass line. Red boxes and arrows highlight the descending line in the right hand and the pedal points in the bass line.

#### 4) 섹션 C (마디 144-150, 마디 235-245)

섹션 C는 박절감이 강하고 단순한 부점 리듬패턴으로 전개된다. 부점 리듬의 처리에 있어 무스토넨은 이 리듬감을 살리기 위해 짧은 16분음표들을 과장하여 빠르게 처리하고 대신 긴 음가를 악센트로 강조하는 해석을 보여준다. 그러나 슈드린이 표기한 팡파레의 느낌 (*quasi fanfare*)이 무너지지 않으려면 각 16분음표들을 의미 있게, 각각이 분리되게 처리해야 하며 이를 위해 각 음에 논 레가토를 부여하는 것이 필요하다. 한편 오케스트라는 각 마디의 약박에서 화음으로 제시되는데 이 때 각 화음들은 스포르잔도로 강조되고 있으며, 이는 당김음적 효과를 보여줌으로써 박절적 특징을 보이는 독주성부의 오른손과 대조를 나타낸다. 이러한 두 성부의 리듬적 차이를



분명하게 드러내기 위해 독주성부의 왼손 음정 역시 악센트로 강조해 주는 것이 효과적일 것이다(악보 4-2-13).

[악보 4-2-13] *quasi fanfare*의 묘사(마디 144-147)

The image displays two musical scores for measures 144-147, illustrating different interpretations of the 'quasi fanfare' section. Both scores are in 2/4 time and feature a piano (I) and bass (II) part.

**Top Score (Red Annotations):**  
 - **Tempo:** *Poco più mosso*  
 - **Dynamic:** *f marc. (quasi fanfare)*  
 - **Articulation:** *non legato* (indicated by red arrows pointing to notes in red boxes).  
 - **Performance:** The piano part features a series of chords with accents, while the bass part provides a steady accompaniment.

**Bottom Score (Blue Annotations):**  
 - **Tempo:** *Poco più mosso*  
 - **Dynamic:** *f marc. (quasi fanfare)*  
 - **Articulation:** *accel.* (indicated by blue circles and arrows pointing to notes).  
 - **Performance:** Similar to the top score, but with a focus on acceleration in the piano part.

섹션 C는 다음 섹션인 D에 뒤이어 바로 재현되며 이 섹션 C'는 이 악장의 클라이맥스에 해당한다. 연주 해석에 있어 앞부분(섹션 C)과 동일하게 처리하되, 이전 섹션인 D의 긴 아르페지오 패시지(마디 185-234)와 대비될 수 있도록 조금 느린 템포로 설정하는



것이 이 섹션의 수직적인 화음의 단단함과 마르카토(*marcato*)의 표현을 더욱 분명하게 하는데 도움을 줄 것이다. 무스토넨은 이 부분의 모든 음들을 강조하면서 앞보다 과장된 해석을 보여준다. 이러한 그의 해석의 특징은 다음과 같다. 먼저 무스토넨은 긴 음가에 해당하는 각 마디의 점4분음표들을 그 음가만큼 손가락으로 누르지 않고, 음을 타건한 직후 건반에서 손을 떼는 제스처를 취한다. 물론 손가락이 건반을 누르고 있지 않아도 댐퍼 페달이 음을 지속해주는 역할을 하지만, 페달이 음을 지속하는 소리와 손이 직접 건반을 누르고 있을 때의 소리는 확연한 차이가 있다. 또한 그는 이 음표들에 악센트를 부여함으로써 강박(첫째, 셋째 박)을 과장하여 강조한다. 이로 인해 프레이징이 긴 호흡으로 흘러가지 못하고 두 박마다 한번 씩 단절되어 들리는 결과를 초래한다. 마지막으로 시작 부분에 해당하는 마디 235부터 이미 음량이 너무 크기 때문에 다이내믹과 음색의 점진적인 변화를 충분히 드러내지 못하고 있다. 이러한 그의 해석은 각 음들에 대한 분명한 표현은 돋보이지만 큰 그림안에서의 자연스러운 흐름에 대한 표현은 미흡하다고 생각한다. 그러므로 독특한 제스처를 통한 악센트 처리보다는 음가만큼 그 음을 손가락으로 테누토하고, 선율선을 나타내기 위한 각 화음의 최상 성부를 부각시키는 것이 바람직할 것이다. 더불어 다이내믹에 있어서도 음형의 상행 제스처를 고려하여 포르테부터 포르테시모에 이르는 짜임새 있는 크레센도 표현이 요구될 것으로 보인다. 즉, 각각의 음들에 대한 정교한 표현과 음악적인 큰 틀 안에서의 자연스러운 흐름 및 섬세한 다이내믹의 구사가 동시에 이루어져야 한다는 점이 반드시 고려되어야 하는 것이다(악보 4-2-14).

[악보 4-2-14] 재현된 섹션 C(마디 235-245)

23 Poco più mosso 오른손 최상성부의 선율선 부각시킬 것

235 sub. **ff** marc. (quasi fanfare) **cresc.**

238 **cresc.** **ff**

241 **cresc.** **cresc.**

244 poco allarg. **fff**

점진적인 다이내믹의 확대

23 Poco più mosso

235

sub. *ff* marc. (quasi fanfare)

악센트를 통해 두 박 단위의 짧은 프레이즈가 형성됨

236

## 2.2. 특정 음형의 반복

이 곡은 순환주제 외에도 특정 음형이 여러 번의 변형을 거쳐 1악장의 섹션 b'의 오케스트라 투티 부분에서는 특정 음형, 즉 셋잇단 음표로 된 순차적 음형이 부분적으로 제시되고 있다. 이 음형은 섹션 b'에서 시작되어 이후 경과구 그리고 섹션 d에서 변형되어 다시 등장한다. 총 세 섹션에서 활용되고 있는 이 음형은 부분적으로 짧게 나타날 뿐만 아니라 하나의 섹션의 성격을 결정지을 만큼 지속적으로 반복되어 전개되고 있으며, 그 결과 세 개의 섹션이 하나의 음악적 연속성을 이루는데 중요한 역할을 하고 있다. 이 음형이 각 부분에서 활용되고 있는 위치를 아래 표에서 확인 할 수 있다(표 11).

[표 11] 특정 음형의 반복

섹션	마디	음가	아티큘레이션
b'	83-114	16분음표 (투티)	레가토
경과구	115-126	16분음표	스타카토(논 레가토)
경과구	127-138	16분음표	레가토
d	139-143	16분음표	스타카토(논 레가토)
d	151-184	8분음표	스타카토(논 레가토)

위의 표에서 살펴볼 수 있듯이 각 변형들은 레가토 또는 스타카토(논 레가토)의 서로 다른 아티큘레이션으로 묘사된다. 이러한 음형의 표현에 있어 무스토넨은 모든 변형 형태를 일률적으로 스타카토(논 레가토)로 처리하고 있는데, 이러한 해석에 대해 필자는 악보에 표기된 아티큘레이션을 정확하게 지키는 것이 적합하다고 판단하며 이를 위해 각 음형이 활용되고 있는 부분의 특징과 그에 대한 해석을 제시하고자 한다.

섹션 b' 에서 처음으로 제시되는 셋잇단음표 음형은 최상성부에서 나타나는 주선율을 구성하는 부분적인 요소로 등장하며, 이는 레가토로 부드럽게 연주되도록 지시되어 있다(악보 4-2-15).

[악보 4-2-15] 섹션 b' 의 셋잇단음표 음형(마디 91-92)

최상성부에서 주선율로,  
레가토로 연주

The image shows a musical score for piano (II) for measures 91 and 92. The upper staff (treble clef) contains a triplet of eighth notes in measure 91, which is highlighted with a red box. A red arrow points from the text '최상성부에서 주선율로, 레가토로 연주' to this triplet. The lower staff (bass clef) contains a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

이 음형은 다음 섹션인 경과구의 시작 부분에서도 사용되는데, 주선율의 일부 요소로 동일하게 등장할 뿐만 아니라 내성(마디 119, 122)에서도 변형된 형태가 배경적 요소로써 활용되고 있다. 이러한 배경적 요소가 되는 내성의 셋잇단음표는 이음줄이 없기 때문에 논 레가토 의미를 담고 있다고 볼 수 있고 수평적으로 흘러가는 주선율에 대한 대비로써 표현 되어야 한다. 그러므로 주선율의 일부 요소(마디 117, 123, 126)가 되는 음형은 지시된 스타카토 보다 이음줄 지시를 따라 레가토로 처리하고 내성에 위치한 음형은 스타카토 처리하는 것이 필요하다고 볼 수 있다(악보 4-2-16).

[악보 4-2-16] 외성과 내성에서의 표현의 차이(마디 117-119)

이 음형은 마디 127에서 불규칙한 선율적 패시지를 만들며 재등장 하는데, 이 패시지가 이제는 주선율이 되면서 경과구의 마지막까지 지속되고 있다. 특히 이는 레가티시모로 지시되어 긴 선율선의 흐름을 분명하게 드러낼 것을 요구하며, 이를 위해 핑거 레가토(*finger legato*)하여 음과 음이 겹치듯이 타건하고 페달은 최대한 얇게 밟는 것(*half pedal*)이 효과적일 것이다. 그리고 오른손뿐만 아니라 왼손에서 나타나는 8분음표 패시지들도 동일하게 레가티시모로 처리한다면 오른손의 선율선을 좀 더 효과적으로 표현할 수 있을 것이다(악보 4-2-17).

[악보 4-2-17] 반복되는 음형에 대한 저음부의 표현(마디 127-130)

13 (a tempo)

*legatissimo*

*legatissimo*

*p* *legatissimo*

왼손 음형 역시 *legatissimo*

half pedal 사용,  
finger legato 할 것

*legatissimo*

129

*legatissimo*

*legatissimo*

한편 마디 139부터는 이음줄이 생략되어 논 레가토로 처리될 수도 있으나, 이 섹션의 마지막까지 연결되어 있는 긴 선율선의 연속성에 의미를 둔다는 점에서 그리고 포르테를 위한 댐퍼페달의 사용의 고려하고 마지막으로 셋잇단음표가 또다시 등장하는 섹션 d와의 극명한 대비를 주기 위해서 이 부분 역시 레가티시모로 연주하는 것이 바람직하다고 본다(악보 4-2-18).

[악보 4-2-18] 연속적으로 반복되는 음형에 대한 표현  
(마디 139-141)

이음줄 없으나 *legatissimo*로 연주할 것

*f*

pedal 사용 충분히 할 것

*legatissimo*

마디 151에서 시작되는 섹션 d에서는 셋잇단음표 음형이 16분음표에서 8분음표로 바뀌고 레가토 표기에서 스타카토로 변화되어 있다. 이러한 변화는 섹션 b'와 경과구의 주선율에서 보여준 부드러운 레가토 표현과는 극명한 대비를 표현하고 있으며, 이는 섹션 b'에서부터 일률적으로 스타카토 처리를 보여주었던 무스토넨의 해석이 마침내 악보 표기와 일치하게 되는 것이다(악보 4-2-19).

[악보 4-2-19] 음가의 변화에 대한 대조적인 표현  
(마디 127, 151-153)

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, starting at measure 127, is labeled '이음줄 (legato), 16분음표' and '(a tempo)'. It features a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with slurs and triplets, while the left hand plays a bass line with triplets. A box labeled 'p legatiss.' is placed over the left hand. The bottom staff, starting at measure 151, is labeled 'staccato, 8분음표' and '(a tempo)'. It features a bass clef and a 12/8 time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, with a circled annotation 'stacc. atto voce'. The left hand plays a bass line with slurs and accents, with an annotation 'senza ped. sim.'. A vertical double-headed arrow between the two staves is labeled '대비되는 음악적 요소들'.

이러한 무스토넨의 해석은 셋잇단음표라는 동일한 음형의 활용을 통해 그가 구현하고자 했던 음악적 연속성을 스타카토라는 동일한 아티큘레이션을 통해 더욱 명확하게 표현하고자 한 의도로 짐작된다. 그럼에도 불구하고 한 가지 아티큘레이션을 긴 구간에 걸쳐 반복하는 것은 바람직한 해석으로 보기 어렵다. 왜냐하면 변형된 각각의 음형들은 섹션 안에서 서로 다른 역할과 맥락 안에서 규정되어야 하며 그것이 각 섹션의 성격을 분명하게 구분해주기 때문이다. 그러므로 동일한 음형이 활용될 때 서로 대비되는 다양한 음악적 제스처가 뚜렷하게 표현될 필요가 있는 것이다.

한편 스타카토로 지속되는 섹션 d의 음형에 대한 입체적인 연주를 위해서는 ‘반복되는 고정 음들(D#, E)’을 제외한 ‘변화되는 윗소리 음들(G#, F#, A)’을 강조하여 도드라지게 타건하는 것이 효과적일 것이다. 이로써 발생하는 피치 악센트(*pitch accent*)에 의한 리듬적 불규칙성을 강조하여 자칫 반복으로 인한 악곡의 지루함을



해소할 수 있다(악보 4-2-20).

[악보 4-2-20] *pitch accent*의 발생과 강조(마디 151-153)

⑮ (a tempo) 변화되는 윗소리 음들(*pitch accent*) 강조할 것

151

stacc., sotto voce

senza &co. sim.

마디 170과 171에는 쉼표가 포함된 셋잇단음표 음형이 제시되는데, 무스토넨은 양손의 이음줄을 간과한 채 모든 음들을 스타카토로 처리한다. 그러나 이 부분에 표기된 이음줄을 표현하기 위해서는 댐퍼페달의 사용이 불가피하며, 이 때 이음줄 시작 음(마디 170의 E-F#)에서 밟았다가 끝 음(마디 170의 F#-D#)에서 떼는 것이 적절한 페달링으로 보인다. 물론 댐퍼 페달을 사용했을 경우 오른손 첫 음인 장2도 화음의 음가가 길어지는 문제점이 발생하지만 연속적인 스타카토 음형과의 음악적 대비를 보여주는 것이 더욱 중요하다고 판단되므로, 이 문제점을 감수하고서라도 페달을 사용하는 것이 바람직하다. 더불어 반복적으로 등장하는 왼손 음인 C#음의 음량을 너무 작게 표현하지 않고 베이스의 낮은 울림이 들릴 수 있도록 메조포르테(*mf*) 정도로 타건하는 것이 오른손과 왼손의 거리감을 표현하는 데 적합한 해석으로 생각한다. 무스토넨은 마디 170의 오른손 최상성부에 해당하는 D#음이 지속되다가 마디 171에서 E-C#-A#-F#으로 하행하는 변화를 잘 나타내고 있다. 그러나 이 성부의 진행에 있어 음악적 프레이징을 좀 더 잘 나타내려면 변화하는 음들을 같은 음량으로 연주하지 않고 자연스럽게 다이내믹의 변화를 주는 것이 효과적이라고 본다. 따라서 마디 170-171 두 마디에

포코 크레센도, 포코 디미누엔도를 추가하여 음고의 변화를 표현해 주는 것이 필요할 것이다. 특히 디미누엔도 처리는 스타카토가 지시된 셋잇단음표 음형이 마디 172에서 재등장 하는 부분을 피아노시모(*pp*)로 출발하기 위한 효과적인 다이내믹 표현이기도 하다(악보 4-2-21).

[악보 4-2-21] 일탈하는 부분에 대한 표현(마디 170-172)

*p*  
*poco cresc.*  
*poco dim.*  
*pp*  
*mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* ← bass의 울림 잘 들리게  
Pedal

오른손 최상성부의 변화 도드라지게 표현함  
*p* *sempre staccato*  
*senza pedal*

### 3. 화려한 기교를 요구하는 음형들에 대한 해석

#### 3.1. 1악장: 아르페지오

1악장을 대표하는 기교적인 음형을 꼽으라면 섹션 C-e(마디 185-234)를 구성하는 아르페지오 음형이라 할 수 있다. 총 50마디에 걸친 긴 구간을 차지하는 이 부분은 다음 섹션인 c'에서 제시되는 1악장 전체의 클라이맥스를 준비하는 부분이기도 하다. 이 아르페지오 음형은 모두 16분음표 음가로 고정되어 있으나 음역은 점점 확대되며 전개된다. 이 음형의 선율선은 하행과 상행의 반복으로 구성되며 이것이 하나의 패턴을 이루며 지속된다. 독특한 점은 제 1박과 제 3박에서 성부가 분리된다는 점이고 그러므로 이 음들의 음색은 구별되어 나타나야 한다.

아르페지오 전개 양상에 따라 전체는 총 두 개의 영역으로 세분화 될 수 있다. 첫 번째 영역에 해당하는 마디 185-211은 선율선이 패턴화되어 있고 또한 분리된 두 음 역시 하행하는 제스처를 반복한다. 반면 마디 212-234에 해당하는 두 번째 영역은 패턴이 불규칙해짐에 따라 자유로운 선율선을 그리고 있으며 음역 및 다이내믹 역시 점점 확대되는 모습을 보인다. 분리된 두 음은 제 1박과 제 3박에 국한되어 있는 것이 아니라 다른 박에서도 불규칙적으로 등장하고, 하행뿐만 아니라 상행 제스처도 찾아 볼 수 있으며 세 개의 음이 연달아 제시되기도 한다는 점에서 대조적인 양상을 나타낸다 (악보 4-3-1).

[악보 4-3-1] 아르페지오 음형 및 성부의 분리

(마디 185-186, 223-224)

19 185

1, 3 박의 분리된 음들의  
하행 제스처

하행과 상행의 반복으로 이루어진 패턴화된 선율선

분리된 성부수의 증가

2 3 2 3

분리된 성부수의 증가

223

선율 패턴이 불규칙해짐

하나의 음형, 즉 아르페지오가 전체를 구성하는 이 섹션을 해석하는 데 있어 다음과 같은 두 가지 관점을 제시할 수 있다. 첫 번째는 성부가 분리된 두 음(때때로 세 음)에 대한 처리이며 두 번째는 다이내믹의 점진적인 변화를 통한 섹션 전체의 흐름을 형성하는 것에 대한 해석이다. 먼저 분리된 두 음에 대해 무스토넨은 첫 음에만 강한 악센트를 부여하고 있는데 이는 위에서부터 아래로 강하게 내려치는 그의 전반적인 타건 방식에서 비롯된 것으로 보이며 이로 인해 두 번째 음이 상대적으로 빈약하게 들리는 결과를 낳게 된다. 그러나 전체적인 선율선의 흐름에 있어 두 음 모두에 동등한 비중이 부여되어야 하며 두 음을 통해 만들어지는 새로운 성부의

연결이 필요하다고 본다. 그러므로 첫 번째 영역에 해당하는 분리된 두 음에는 피아노시모(*pp*)를 고려하여 테누토로 처리하고, 두 번째 영역에는 점진적인 다이내믹의 확대를 고려하여 좀 더 강한 악센트를 부여하는 것이 효과적일 해석이라고 생각한다(악보 4-3-2).

[악보 4-3-2] 분리된 성부에 대한 처리(마디 185-186, 223-224)

19  
75

*pp*

머스토넨: 첫번째 분리음에만 악센트  
필자: 분리된 두 음 모두 테누토 처리

223

머스토넨: 첫번째 분리음에만 악센트  
필자: 분리된 두 음 또는 세 음 모두 악센트 처리

한편 두 번째 관점에 해당하는 다이내믹의 점진적인 변화를 표현하기 위해서는 왼손에서 지속적으로 나타나는 경과적인 음형(G#-E-G#-E-G#)에 대한 해석이 필요하다. 작은 다이내믹으로 지속되는 첫 번째 영역에서는 왼손의 음형이 고정되어 있고<sup>69)</sup>, 그러므로 이 음형에 경과적 역할을 부여하여 더 작은 다이내믹(*ppp*)으로 도드라지지 않게 처리해야 한다. 두 번째 영역에 진입한 이후에는 본격적인 다이내믹의 확대를 표현하기 위해 왼손 음형을 오른손과 동

69) 왼손 음형의 최저음은 마디 201에서 Fx음으로 때때로 변화되기도 하나, 이는 G#음과 반음관계에 있으므로 큰 변화라 볼 수 없다.

등한 다이내믹으로 설정하도록 하고 전체 선율선이 고르게 부각되도록 연주해야 한다. 즉 첫 번째 영역은 테누토 된 오른손의 분리된 성부만 부각시킨 채 나머지 음들은 배경으로 간주하고, 두 번째 영역은 모든 음들을 주선율로 간주하되 분리된 성부에 해당하는 음들을 특별히 더욱 강조하여 전개함으로써 대조되는 두 영역에 대한 표현을 보여줄 수 있는 것이다. 더불어 이러한 차이점은 페달 처리에 의해서도 더욱 명확하게 드러낼 수 있는데 첫 번째 영역은 왼쪽 페달을 사용하여 매우 작은 음량을 구사할 수 있으며 두 번째 영역은 두 박을 한 페달로 하는 긴 댐퍼 페달링을 구사하여 아르페지오의 음향적인 울림을 충분히 나타내준다면 점진적으로 고조되는 다이내믹을 효과적으로 표현할 수 있을 것이다(악보 4-3-3).

[악보 4-3-3] 아르페지오 음형의 음색 표현(마디 185-186, 223-224)

배경적인 역할

*ppp*

*una corda*

오른손과 동등한 주선율로 간주할 것

*mf*

*f*

ped.(두 박 단위로) ped. ped. ped.

### 3.2. 2악장: 스케일

순환주제를 활용한 섹션 A가 끝나고 마디 65에서 시작되는 섹션 B (마디 65-84)에서는 독주성부의 화려하고 거대한 스케일 패시지가 시작된다. 마디 65-74는 독주성부로만 전개되며, 무스토넨은 이 부분에 댐퍼 페달을 충분히 사용하여 스케일의 울림을 화성적인 덩어리로써의 음향층으로 형성시키는 반면, 마디 75-84에서는 오케스트라가 첨가되는데 이 때 그는 페달을 전혀 사용하지 않고 각 음을 세밀하게 들리도록 하여 선율선을 매우 건조하게 표현하고 있다. 이러한 상반된 음색의 표현은 동일한 음형의 지속적인 반복으로 인한 지루함을 해소하는 데 효과적인 것이라고 본다(악보 4-3-4).

[악보 4-3-4] 스케일 음형(마디 65-66, 75-76)

41  
65

댐퍼페달을 충분히 사용하여  
음향층 형성함

I

II

65

ped.

ped.

42 음 하나하나를 또렷이 들리게 연주함

75 Fl., Cl., Vl., Vle (ricochet)

*pp* *senza pedal* *senza pedal*

*p* *leggero*

스케일 음형은 하행과 상행으로 구성된 하나의 패턴이 한 마디를 단위로 하여 반복되고 있으며, 음고의 구성은 E장조 스케일을 연상시키면서 하나로 고정되어 있으나,<sup>70)</sup> 패턴의 첫 음은 분리된 성부 안에서 변화되는 것이 특징이다. 무스토넨은 이 첫 음들을 매번 악센트를 부가하여 같은 음량으로 타건하고 있는데, 이 음들로 구성된 하나의 성부, 즉 또 다른 선율선이 분명하게 형성될 필요가 있으며 이를 위해 이 성부의 음역이 올라갈 때는 크레센도, 내려올 때는 디미누엔도 하여 자연스러운 다이내믹의 변화를 구사한다면 보다 효과적인 표현이 가능할 것이다. 이러한 표현을 통한 큰 규모의 스케일 진행은 섹션 전체의 역동성을 부여해 준다는 점에서도 의미를 발견할 수 있다(악보 4-3-5).

70) 왼손의 음고는 마디 65-74, 75-102에서 두 개의 패턴으로 구분되어 있다.



[악보 4-3-5] 각 스케일의 음형의 첫 음에 표현되는 다이내믹  
(마디 65-73)

**C#음을 중심으로 자연스러운 *cresc.*와 *dim.*구사할 것**

**각 음에 악센트 부여함**

특히 변화하는 각 첫 음들에는 특별한 지시어들, 즉 스타카티시모(마디 65-74)와 테누토(마디 75-84)가 표기되어 있다. 두 지시어를 효과적으로 표현하기 위해서는 서로 다른 핑거링이 요구된다. 먼저 스타카티시모의 경우 5번 손가락을 사용했을 때 강한 어택을 구사하는 것이 불가능하므로 반드시 3번 또는 2번 손가락으로 타건하고 다음 음으로 빠르게 손을 이동해 주어야 한다(핑거링: 3(2)-4-3-2-1-3-2-1-3-2-1). 반면 테누토의 경우 강한 어택이 불필요하기 때문에 5번 손가락으로 지그시 눌러주고 다음 음으로 최대한 연결시켜 순차적인 하행 선율을 부드럽게 표현해 주는 것이 필요하다(핑거링: 5-4-3-2-1-3-2-1-4-3-2-1)(악보 4-3-6).

[악보 4-3-6] 각 부분의 핑거링(마디 65, 75)

**강한 어택 요구됨**

④1  
65

부드럽게 강조

### 3.3. 카덴차: 트레몰로, 부점리듬, 스케일

이 곡의 카덴차는 2악장의 (비교적)전반부에 위치해 있으며 세 개의 기교적 음형으로 구성되어 있다. 아래 표는 세 개의 기교적 음형의 전개 양상을 요약한 것이다(표 12).

[표 12] 기교적 음형의 위치 및 특징

음형	마디	특징
트레몰로	119-152	오른손에만 위치, 왼손은 고정된 음형으로 반복
부점 리듬	153-176	-음역: 점차 확대, 저음에서 고음으로 점진적인 이동 -리듬형: 양손 모두 부점 리듬으로 구성, 단 왼손의 붙임줄 처리로 인해 당김음이 발생하며 리듬이 변형됨.
스케일	177-188	-유형 1: 여섯잇단음표(왼손의 부점리듬은 지속) -유형 2: 섹션 B의 재현 <sup>71)</sup>

71) 스케일 음형에 대한 해석은 [3.2. 2악장: 스케일]로 대신하기로 한다.

카덴차의 전체적인 흐름은 작은 다이내믹<sup>72)</sup>(*p*, *pp*)이 오랜 시간 지속되다가 카덴차의 끝부분인 마디 186에서 갑작스러운 포르테시모로의 확대된 음량의 변화를 보여준다. 더불어 음량의 확대와 함께 빠른 스케일 음형의 등장으로 인해 더욱 화려한 종결부의 표현이 나타난다.

카덴차의 시작인 마디 119부터 마디 152까지 독주성부의 오른손에서 첫 번째 음형인 트레몰로가 지속적으로 등장한다. 무스토넨은 각 트레몰로의 첫 음을 마치 악센트가 표기되어 있는 것처럼 매우 강조하고 다소 길게 지속시키는 경향을 보인다. 이러한 해석을 통해 각 첫 음의 선율선이 분명하게 드러나지만, 이는 트레몰로 본연의 부드럽고 자연스러운 음악적 흐름을 표현하기 어렵고 무엇보다도 왼손 음형의 세밀한 아티큘레이션의 변화를 감지하기 어렵다. 그러므로 트레몰로의 비중을 줄이고 오히려 왼손의 각 음형들에 나타나는 미세한 아티큘레이션의 차이에 집중하여 연주하는 것이 바람직할 것으로 보인다(악보 4-3-7).

72) 마디 119에서 시작하는 카덴차에는 특별히 *poch. piú pesante* (아주 약간, 더욱 무겁게)라는 지시어가 표기되어 있다. 무스토넨은 이 부분을 다소 크고 무거운 느낌으로 시작한다. 그 결과 이 부분에 지시된 피아노 다이내믹이 충분히 구사되지 못하고 있으며 더불어 마디 119-152의 점층적으로 상승되는 음량의 변화(*p*에서 *ff*까지)가 분명하게 나타나지 못하게 된다. 그러므로 *p*와 *pesante*를 동시에 표현하기 위해서는 왼손의 연속적인 스타카토 아티큘레이션을 테누토로 처리하는 것이 적합한 해석일 것이다(마디 119).



[악보 4-3-7] 트레몰로 음형(마디 129-130)

트레몰로 음형 중심의 연주,  
첫 음에 *rubato* 함

오른손 트레몰로 부드럽게,  
왼손 아티큘레이션에 집중할 것

특히 마디 137-140의 왼손 음형은 앞과 다르게 악구가 두 마디 단위의 레가토로 형성되어 있는데, 이를 부각시키기 위해서는 표기된 메조피아노(*mp*)보다는 메조포르테(*mf*)로 음량을 확대시키는 것이 적합하다고 본다(악보 4-3-8).

[악보 4-3-8] 왼손의 레가토 음형 표현(마디 137-140)

두 마디 단위의 왼손의 레가토 음형 강조

마디 152에서 트레몰로 음형의 종지를 더욱 극적으로 표현하기 위해서는 최종 종지음인 B#음, C#음에 악센트를 부가하고 더불어 손을 적극적으로 건반 위쪽으로 올리며 끝내는 제스처가 필요하다. 이러한 제스처를 통해 표기된 페르마타를 충분히 구사할 수

있으며, 동시에 새로운 음형 시작을 위한 악구의 단절감을 분명하게 나타나게 된다(악보 4-3-9).

[악보 4-3-9] 트레몰로 음형의 종지에 대한 처리(마디 152-153)

두 번째 음형인 부점 리듬은 마디 153에서 시작되어 지속적으로 반복되는데, 이 때 무스토넨은 자칫 지루하고 단조로울 수 있는 이 패시지를 각 마디의 왼손의 약박(2분음표)을 악센트로 강조해 줌으로써 리듬적인 어긋남과 당김음의 뉘앙스를 분명히 표현하여 음악을 흥미롭게 전개시킨다. 그러나 전체적인 음량이 다소 크다는 점에서 이 부분에 지시된 *lontano*(멀리서부터)의 의미가 효과적으로 나타나지 못하고 있다. 그러므로 약 세 마디에(마디 153-155) 왼쪽 페달을 사용하여 표기된 수비토 피아니시모(*subito pp*)를 분명하게 표현한다면 리듬감과 다이내믹을 동시에 만족시킬 수 있을 것이라 본다. 또한 반복되는 부점 리듬에 생동감을 주기 위해서 강박을 점8분음표가 아닌 16분음표에 두고 약간의 악센트를 부여한다면 더욱 민첩한 리듬감을 구사할 수 있을 것이다(악보 4-3-10).

[악보 4-3-10] 부침 리듬 음형(마디 153-158)

49 (a tempo)

153 *(lontano)* *> (poco)*

*sub. pp* *legato* *pp* *pp*

*una corda* *(mf)* *quasi Campana* *(mf)*

156

*tre corda* *(mf)* *(mf)* *(sim.)*

## V. 결론

본 연구는 20세기 러시아를 대표하는 작곡가이자 피아니스트인 로디온 슈드린의 생애와 작품 경향을 고찰하고 그의 <피아노 협주곡 4번>을 분석하여 이를 근거로 연주해석을 제시하였다. 이러한 연구를 통해 확인된 결과들은 다음과 같다.

먼저 그의 생애 전반을 살펴보았을 때 그의 인생과 음악은 특정한 편향성을 띠기보다는 중도적 성향을 추구해 온 것으로 사료된다. 그는 자신의 삶을 둘러싼 사회적 환경, 즉 소련의 공산주의 이념 안에서 정치적으로 중도의 길을 선택하였고, 이러한 그의 선택은 극단적인 요소를 지양하고 서구 유럽의 실험적 면모와 러시아 전통 및 이전 시대 음악적 요소의 융화라는 그의 음악관으로 발현된 것으로 볼 수 있다. 그러므로 이러한 음악관이 반영된 그의 작품들은 지금까지도 많은 청중들에게 긍정적으로 수용되고 평가되고 있는 것이다.

특히 피아노 레퍼토리 중 하나인 <피아노 협주곡 4번>(1991)은 그의 작품 경향을 총 네 개의 시기로 나누었을 때, 피아노 작품을 가장 많이 작곡했던 제 3기를 시작하는 첫 작품이다. 본고에서는 이 작품의 이러한 의미에 주목하여 구조 및 형식, 주제의 운용 그리고 음소재 및 화성이라는 세 가지 관점에서 이 곡을 분석하였고, 이를 통해 다음과 같은 특징들을 확인 할 수 있었다. 첫째, 이 곡은 하나의 주제가 이 곡 전체를 구성하는 핵심 요소가 되며 주제를 포함하지 않는 나머지 부분들은 독주자의 기교를 보여주는 장으로 활용되고 있다는 점이다. 이 중 카덴차는 비교적 악장의 전반부에서 매우 짧은 길이로 등장한다는 점에서 기존의 카덴차와 다른 모습이며, 뿐만 아니라 주제적 요소와도 완전히 분리되어 있다. 둘째, 주제로 구성된 부분들은 전통적인 주제 전개 기법들을

통해 제시되고 있다는 점이다. 먼저, 전 악장에서 하나의 주제가 변형되고 반복되는 순환주제 기법을 보여주며, 또한 2악장에서는 리듬과 선율의 일정한 반복 패턴으로 구성되는 14세기 아이소리듬 기법이 활용된 것이 특징적이다. 셋째, 주제 선율의 음소재는 전통적인 3화음을 토대로 하고 있으며 이것이 1악장에서는 E장3화음으로 고정되어 있는 한편, 2악장에서는 E장조의 V-I 진행을 보여줌에 따라 이 곡의 조성적 배경이 더욱 명확하게 드러나고 있다.

이어서 필자는 이러한 분석 결과를 토대로 다음과 같은 세 가지 관점에서 연주를 위한 해석을 제안하였다. 첫째, 분석을 통해 확인한 이 곡의 핵심인 주제적 요소를 어떻게 해석할 것인가는 매우 중요한 문제라 할 수 있다. 특히 주제 선율은 규칙적인 리듬 패턴의 유무 및 상반되는 악구의 길이로 인해 1악장과 2악장 간의 대조적인 박절적 특성을 보이고 있어서, 이를 분명하게 구분하여 표현하는 것이 필수적이다. 둘째, 동일한 섹션이 반복되는 부분들은 먼저 제시된 부분과 다른 해석이 요구되는데, 이는 이 곡 전반이 하나의 주제로 끊임없이 반복되고 있기 때문에 이러한 반복으로 인한 지루함을 해결하기 위한 장치가 필요하기 때문이다. 그러므로 이 부분들을 해석하는 데 있어 오케스트라와의 조화와 앞뒤 섹션과의 관계에 대한 고려 그리고 구체적이고 세부적인 아티큘레이션 및 다이내믹 등의 지시를 통해 기존 부분과의 대조적인 표현을 보여 줄 수 있다. 셋째, 기교적인 부분에 대한 해석을 위해 1악장은 아르페지오 음형, 2악장은 스케일 음형, 그리고 카덴차의 트레몰로 음형과 부점 리듬에 주목하였다. 이 음형들은 모두 매우 화려하고 거대한 패시지 안에서 전개되고 있다는 것이 공통점이다. 그러므로 개별적인 음형보다는 이 음형들로 구성되는 하나의 패시지의 표현에 집중해야 하며, 점진적인 다이내믹의 변화를 통해 긴 악구의 흐름을 보여준 후 그 안에서 세부적인 각각의 음형들이 정교하게 표현되어야 할 것이



다. 이와 함께 테누토와 악센트를 각각의 음형들에 적합하게 활용하여 다양한 음색의 차이를 보여주는 것 역시 필요하다.

이러한 연주 해석과 함께 특별히 이 작품의 유일한 음원으로 남아있는 피아니스트 올리 무스토넨의 연주(2013)를 분석하여 필자의 해석과 비교하는 작업을 통해 이 작품에 대한 심층적인 이해를 시도하였다. 그 결과 무스토넨은 전반적으로 동일한 음형들을 일관되게 표현하는 경향을 보여주면서 자신의 연주 성향과 개성을 분명하게 드러내는 것으로 확인 할 수 있었다. 그러나 이러한 그의 해석은 감상자가 쉽게 예상할 수 있는 패턴을 제공한다는 점에서, 그리고 음색의 다양성을 충분히 표현해주는 데 한계를 보인다는 점에서 다소 비판의 여지가 있다고 본다. 또한 그는 전반적으로 오케스트라와 대등한 크기의 음량으로 연주하는데, 이는 독주성부와 오케스트라의 음량적인 균형을 맞추기 위한 것으로 추측된다. 그러나 작은 다이내믹이 충분히 표현되지 않아 전체적인 다이내믹의 스펙트럼이 넓지 않다는 것 역시 아쉬운 점으로 볼 수 있다. 마지막으로 기교적인 부분에 대해서는 각각의 음형을 매우 정교하고 기술적으로 표현하지만, 점진적인 다이내믹의 변화를 보여주지 못함으로써 거시적인 측면에서의 표현은 미흡한 점으로 지적된다. 이를 통해 확인할 수 있는 이 곡에 대한 무스토넨의 전반적인 연주 해석의 방향성은 다양함보다는 악곡의 통일성을 위한 일관된 표현의 추구로 이해할 수 있을 것이다.

지금까지의 논의를 통해 이 협주곡은 슈드린의 삶과 예술적 가치관을 토대로 그의 음악적 성향뿐만 아니라 인간적 면모를 잘 보여주는 작품 중 하나임을 확인 할 수 있었다. 무엇보다도 작곡가 슈드린이 이 작품을 통해 전달하고자 한 메시지는 미니멀리즘적 아이디어와 서정적인 표현의 결합을 통해, 20세기 현대 작품 역시 청중들에게 충분히 수용되고 향유될 수 있다는 가능성을 보여준 것이

아닐까 짐작해본다. 특별히 이 연구는 협주곡의 핵심이 되는 기교적인 측면에 대한 분석과 해석에 국한되지 않고 작품을 구성하고 있는 내적 요소들을 밝히고 이를 고려한 다각적인 해석에 이르는 작업이라는 점에서 의미가 있다. 이 연구를 통해 유럽 및 러시아에서의 명성에 비해 우리나라에 잘 알려지지 않은 그의 작품들이 활발하게 연주되고 또한 이 연구가 슈트린에 대한 후속 연구에 이정표로서의 역할을 하게 되길 기대한다.

## 참고문헌

### 단행본

- Schmelz, Peter John. *Such freedom, if only musical : unofficial Soviet music during the Thaw*. Oxford ; New York : Oxford University Press, c2009.
- Shchedrin, Rodion. *Autobiographical Memories*. Translated by Anthony Phillips. Mainz: Schott, 2012.
- Sikorski Musikverlage(ed.). *Rodion Shchedrin*. Hamburg: Sikorski, 2014.

### 학술논문

- 채혜연. “1920년대 소련음악에 나타난 다양성, 대중성, 창조성 -현대 음악과 프롤레타리아 음악.” 『노어노문학』 (서울: 한국노어노문학회, 2008), 제 20권 2호, 417-440.
- \_\_\_\_\_. “1930년대 소련 음악 -소비에트 작곡가 동맹과 사회주의 리얼리즘.” 『노어노문학』 (서울: 한국노어노문학회, 2009), 제 21권 4호, 697-716.
- \_\_\_\_\_. “대조국전쟁 이후 스탈린체제 말까지 소련의 음악.” 『노어노문학』 (서울: 한국노어노문학회, 2014), 제 26권 4호, 457-484.
- Eshpai, Andrei. “The Soviet Union’s Young Composers.” *Music Educators Journal*, Vol. 60, No. 1 (September, 1973),

48-49.

Schwarz, Boris. "Soviet Music since the Second World War." *The Musical Quarterly*, Vol. 51, No. 1 Special 15<sup>th</sup> Anniversary Issue: Contemporary Music in Europe: A Comprehensive survey (January, 1965), 259-281.

\_\_\_\_\_. "Arnold Schönberg in Soviet Russia." *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 1 (Autumn-Winter, 1965), 86-94.

Polin, Claire. "Interviews with Soviet Composers." *Tempo, New Series*, No. 151, (December, 1984), 10-16.

\_\_\_\_\_. "Conversations in Leningrad, 1988." *Tempo, New Series*, No. 168, 50th Anniversary 1939-1989 (March, 1989), 15-20.

## 학위논문

Resnianski, Igor. "Rodion Shchedrin's Twenty-Four Preludes and Fugues: Historic, Analytic, Performance and Pedagogic Perspectives." DMA Diss., Temple University, 2010.

Rego, John Anthony. "Skryabin, Rakhmaninov, and Prokofiev as Composer-pianists: The Russian piano tradition, aesthetics, and performance practices." Ph.D. Diss., Princeton University, 2012.

Virelles del Valle, Amanda. "A stylistic Analysis of six pieces for solo piano by Rodion Shchedrin." DMA Diss., Southern

Mississippi University, 2008.

## 사전

Bent, Margaret. "Isorhythm." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2016년 11월 22일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13950>.

Kholopova, Valentina. "Shchedrin, Rodion Konstantinovich." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2015년 3월 15일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25613>.

McAllister, Rita. and Rayskin, Iosif. "Shaporin, Yury Aleksandrovich." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2016년 9월 21일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25589>.

Macdonald, Hugh. "Transformation, thematic." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2016년 11월 21일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28269>.

Rushton, Julian. "Hemiola." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2016년 11월 22일 접속, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12768>.

"Cluster." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford

University Press, 2016년 12월 22일 접속, [http://libproxy.snu.ac.kr/cd68f5d/\\_Lib\\_Proxy\\_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05992](http://libproxy.snu.ac.kr/cd68f5d/_Lib_Proxy_Url/www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05992).

## 기타자료

SNU New Music Series Studio 2021. *프로그램노트 - 2013 Autumn Season*. 서울: Studio 2021, 2013.

## 웹사이트

### **Bach Cantatas Website**

“올리 머스토넨 인터뷰.”

<http://www.bach-cantatas.com/Bio/Mustonen-Olli.htm>. 2016년 9월 30일 접속.

### **Bachtrack**

“피아노 협주곡 4번의 연주 내역.”

<https://bachtrack.com/22/296/view/99>;

<https://bachtrack.com/review-gergiev-festival-2012-opening-shchedrin>. 2016년 9월 30일 접속.

### **International Maya Plesetskaya and Rodion Shchedrin Foundation**

“로린 마젤과 셰드린의 인터뷰.”

[www.shchedrin.de](http://www.shchedrin.de). 2015년 4월 3일 접속.

### **Mariinsky Website**

“쉐드린의 80번째 생일 기념 공연 협주곡 1-4번 마라톤 연주 정보.”

[https://www.mariinsky.ru/en/news1/press1/reliz\\_2012\\_12\\_20/](https://www.mariinsky.ru/en/news1/press1/reliz_2012_12_20/). 2016년 9월 30일 접속.

### **Sikorski Music Publishers**

“쉐드린 생애.”

[http://www.sikorski.de/340/de/shchedrin\\_rodion.html](http://www.sikorski.de/340/de/shchedrin_rodion.html). 2016년 9월 23일 접속.

### **Wikipedia**

“ACM.”

[https://en.wikipedia.org/wiki/Association\\_for\\_Contemporary\\_Music](https://en.wikipedia.org/wiki/Association_for_Contemporary_Music). 2016년 9월 26일 접속.

“Jacob Flier.”

[https://en.wikipedia.org/wiki/Yakov\\_Flier](https://en.wikipedia.org/wiki/Yakov_Flier). 2016년 9월 21일 접속.

“Olli Mustonen.”

[https://en.wikipedia.org/wiki/Olli\\_Mustonen](https://en.wikipedia.org/wiki/Olli_Mustonen). 2016년 9월 30일 접속.

“RAPM.”

[https://en.wikipedia.org/wiki/Russian\\_Association\\_of\\_Proletarian\\_Musicians](https://en.wikipedia.org/wiki/Russian_Association_of_Proletarian_Musicians). 2016년 9월 26일 접속.

“Vladimir Ashkenazy.”

[https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir\\_Ashkenazy](https://en.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Ashkenazy). 2016년 9월 21일 접속.

“Yuri Shaporin.”

[https://en.wikipedia.org/wiki/Yuri\\_Shaporin](https://en.wikipedia.org/wiki/Yuri_Shaporin). 2016년 9월 21일 접속.

“Zhdanov Doctrine.”

[https://en.wikipedia.org/wiki/Zhdanov\\_Doctrine](https://en.wikipedia.org/wiki/Zhdanov_Doctrine). 2017년 1월 5일 접속.

## Youtube

“쉐드린 인터뷰.”

<https://m.youtube.com/watch?ebc=ANyPxKoUgUkSyXKOAvaImbZTsiMvjf72CCnNk25P4fC4oPQ13UPIJpIN9Z8hy2fW3V4Ymluz8YSaNte-TEic9SIVHXpJ2AiJaA&v=v4vTzP-9xNk>. 2016년 8월 15일 접속.

“올리 머스토넨의 연주.”

[https://youtu.be/\\_oCAmO7eYPk](https://youtu.be/_oCAmO7eYPk). 2016년 9월 3일 접속.

## 악보

Shchedrin, Rodion. *Konzert NR. 4 “Kreuztonarten” für Klavier und Orchester*. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski.

\_\_\_\_\_. *Concerto No. 4 for Piano and Orchestra “Sharp Keys”* arranged for 2 pianos by the composer. Hamburg: Musikverlag Hans Sikorski.

※본고에 수록된 악보의 저작권에 관해 작곡가의 승인을 직접 받았음





## 부록

[표 13] 피아노 작품 목록: 독주, 협주, 실내악

시기	편성	제목	작곡년도	출판정보	비고	초연정보
1기	독주	피아노 작품들 ( <i>Piano Pieces</i> , op.20)	1952-1961	Sikorski, Hamburg	1.시(Poem)	공식 기록 없음
			1952-1961		2.발레 곡 곱추 조랑말의 네 개의 작품 (Four Pieces from the Ballet “ <i>The Humpbacked Horse</i> ”)	
			1952-1961		3.유모레스크( <i>Humoresque</i> )	
			1952-1961		4.알베니즈 모방( <i>Imitating Albéniz</i> )	
			1952-1961		5.트로이카(Troika)	
			1952-1961		6.두 개의 다성음악 작품들( <i>Two Polyphonic Pieces-Two-Part Invention, Basso ostinato</i> )	
	클린카 주제의 변주곡 ( <i>Variation on a</i>	1957				

		Theme by Glinka, op. 12 - Allegretto Giocososo for piano No.5)			
		토카티나 ( <i>Toccatina</i> , op.13)	1958		
2기		피아노 소나타 1번 ( <i>Piano Sonata</i> no. 1 in C major, op.25)	1962		1968.4.24. 모스크바, D. Bashkirov(pf)
		24개의 프렐류드와 푸가 ( <i>24 Preludes and Fugues</i> )	1964, 1970	제 1권, 1번-12번 올림조들, op.29 (Vol. 1. Nos.1 - 12 in sharp keys, op.29)  제 2권, 13번-24번 내림조들, op.45 (Vol. 2. Nos.13 - 24 in flat keys, op.45)	제1권- 1965.4.20. 모스크바, R. Shchedrin(pf) 1권, 2권 초연-1971.1.27. 모스크바, R. Shchedrin(pf)
		폴리포닉 노트북( <i>Polyphonic Notebook</i> , op.50)	1972	25개의 전주곡	1973.3.31. 모스크바, R. Shchedrin(pf)
		어린이를 위한	1981	15개의 소품들	1982.3.

		노트북( <i>Notebook for the Youth</i> , op.59)			(15 Piano Pieces )	모스크바, R. Shchedrin(pf)
3기		피아노 소나타 2번 ( <i>Piano Sonata No. 2</i> , op.101)	1996	Schott Musik International	예핌 브론프만에게 헌정	1997.4.26. 오슬로, Y. Bronfman(pf).
		외설적인 5행시 ( <i>Naughty Limericks</i> )	1999	Sikorski, Hamburg	<i>Concerto for piano solo</i> - Revised version of <i>Concerto for orchestra</i> No. 1 “Naughty Limericks”(1963)	
4기		다이어리 ( <i>Diary</i> , op.116)	2002	Schott Musik International	7개의 모음곡	2002.12.5. 모스크바, E. Mechetina(pf)
		질문들 ( <i>Questions</i> , op.120)	2003		11개의 모음곡	2004.10.9. 런던 퀸 엘리자베스 홀, O. Mustonen(pf)
		피치카토 풍으로 ( <i>A la pizzicato</i> , op.124)	2005		아딜리아 알리에바(Adilia Alieva) 국제 피아노 콩쿠르 지정곡으로 위촉	
		소나티나 콘체르탄테	2005			2005.11.23.

		( <i>Sonatina concertante</i> , op.123)				모스크바, A. Ghindin(pf).
		소박한 페이지 ( <i>Artless Pages</i> , op.139)	2009		7개의 즉흥곡	2009.8.1. 베르비에르, Y. Wang(pf).
		독주용 연습곡 ( <i>Concert Etude</i> , op.144)	2010		제 14회 차이코프스키 국제 피아노 콩쿠르 지정곡으로 위촉	2011.6.20. 모스크바
1기	협주	피아노 협주곡 1번 ( <i>Piano Concerto No.</i> 1, op. 5)	1954	Sikorski, Hamburg		1954.11.7. 모스크바, 모스크바 음악원 학생 오케스트라, G. Rozhdestvensky(cond.), R. Shchedrin(pf).
2기		피아노 협주곡 2번 ( <i>Piano Concerto No.</i> 2, op. 35)	1966			마야 플리세츠카야에게 헌정

		피아노 협주곡 3번 ( <i>Piano Concerto</i> No. 3 'Variations and Theme', op.53)	1973			1974.5.5. 모스크바, USSR 심포니 오케스트라, Y. Svetlanov(cond.), R. Shchedrin(pf).
3기		피아노 협주곡 4번 ( <i>Piano Concerto</i> No. 4 'Sharp keys', op.80)	1991		뉴욕 스타인웨이 재단으로부터 위촉	1992.6.11. 미국 워싱턴, 워싱턴 내셔널 심포니 오케스트라, M. Rostropovich(cond.), N. Petrov(pf).
		피아노 협주곡 5번 ( <i>Piano Concerto</i> No. 5, op.107)	1999	Schott Musik International	SAVCOR (Hannu and Ulla Savisalo)으로부터 위촉. 올리 무스토넨에게 헌정.	1999.10.21. 미국 로스엔젤레스, 로스엔젤레스 필하모닉 오케스트라, E-P. Salonen(cond.), O. Mustonen(pf).
4기		피아노 협주곡 6번 ( <i>Piano Concerto</i> No. 6 "Concerto Lontano" for piano and string	2003		암스테르담, 콘서트게보우(concertgebouw) 로부터 위촉.	2003.8.6. 암스테르담, 뉴 유러피안 스트링 챔버 오케스트라,

		orchestra, op.119)				D. Sitkovetsky(cond), E. Mechetina(pf).
		더블 콘체르토 ( <i>Double Concerto</i> 'romantic Offering' for piano, cello and orchestra, op.143)	2010			2011.2.9. 루체른, 루체른 심포니 오케스트라, N. Jarvi(cond), M. Argerich(pf), M. Maisky(vc).
		쇼팽에게 헌정 ( <i>Hommage à</i> <i>Chopin</i> , op.125)	2005		네 대의 피아노를 위한 곡	2006.9.20. 오슬로, 베를린 아로라 피아노 콰르텟.
4기	실내 악	네 손을 위한 7개의 낭만적인 이중주 곡들 ( <i>Romantic Duets</i> <i>seven pieces</i> for piano four hands, op.128)	2007		베르비에르 페스티벌로부터 위촉	2007.7.28. 베르비에르, R. Pontinen(pf), R Shchedrin(pf).

[표 14] 수상 내역

년도	이름
1976	Correspondent member of the Bavarian Academy of Fine Arts People's Artist of the RSFSR(Russian Soviet Federative Socialist Republic)
1981	People's Artist of USSR(Union of Soviet Socialist Republics)
1983	Honorary member of the Academy of Fine Arts of the GDR
1984	The Lenin Prize
1985	Honorary member of the "International Music Council"
1989	Member of the Berlin Academy of Arts
1992	Russian State Prize
1993	Dmitri Shostakowitsch Prize, Crystal Awards, World Economic Forum, Davos
2001	Final nomination for the "Grammy Awards" for the best contemporary composition ("Concerto Cantabile")
2002	"Composer of the Year" of the Pittsburgh Symphony Orchestra Medal for Service to the Russian state



2007	"Order of merit of the Russian Federation" second degree
2008	The German Music Award "Echo Klassik 2008" for the choral opera "Boyarina Morozova" in the category "Opera recording of the year - XX-XXI century" (CD: WERGO/ SCHOTT MUSIC & MEDIA GmbH)
2009	The Russian Theatre Award "Golden Mask" in the category "Best compositional work for opera" for the opera "The Enchanted Wanderer"
2010	Nomination for the "Grammy 2011" in the category "Best Classical Contemporary Composition" (A Composer's Award) for the opera "The Enchanted Wanderer"
2012	Moscow Award in Literature and the Arts 2012 for the Russian choral opera "Boyarina Morozova" Awarded with the Russian Order "For Merit to the Fatherland" 4th Class
2013	Awarded with the Prize "Baltic Star" in St. Petersburg
2015	Awarded with the Award "The Tree of Life" in St. Petersburg

## Abstract

# Performative Analysis and Interpretation on Rodion Shchedrin(1932-)’s <*Piano Concerto No.4*>

Sangwon Kim

Department of Instrumental Music (Piano Major)

The Graduate School

Seoul National University

This dissertation analyzes the <*Piano Concerto No.4*> “Sharp Keys”(1991) and presents the interpretation of performance upon the analysis. Shchedrin’s musical and compositional viewpoint emphasizes primarily the communication with contemporary performers and audiences. His large volume of works, which reflects this perspective very well, has been presented through the collaboration with world famous performers. This raised his profile and brought him high reputation not only in Russia but

also in Europe and all around the world.

As a composer-pianist, Shchedrin appeals to both performers and the audience. He uses the instrument very efficiently, thereby showing splendid sounds and skills that are also natural pianistic for performing. Especially he considered concerto form as a field of musical experiments and took this style as his important tool. Among them, <*Piano Concerto No.4*> deserves attention because it presented a simple musical subject in various forms, expanding the potential of performers' interpretations.

My dissertation examines Shchedrin's life, his chronological music trends, and his major works. Then I analyze the form, main theme and tone materials of <*Piano Concerto no.4*>, considering how to interpret and express this work on that basis. Especially I chose to analyze the performance source of Finnish pianist Olli Mustonen(1967-) for my interpretational grounds.

I could identify three features of this work as follows. First, main single theme becomes the core element of the whole piece. The parts that don't include the main theme are being used to show the various techniques of solo part. Second, this theme is presented through traditional methods such as transformation of cycling theme or isorhythmic technique. Lastly, the tone materials of the theme is based on the traditional fundamental chord, E Major triad, the symbolism of the subtitle "Sharp Keys".

On the basis of this analysis, I suggest interpretations for

performance in three points. First, the expression on the identical theme developed with contrasting features should be clearly distinguished considering their unique characteristics. Second, in order to avoid simple repetitions in playing identical sections, concrete and detailed expressional devices should be applied according to each part's musical context. Third, in interpreting various techniques, we need the understanding of the whole phrase that includes those techniques as well as technical consideration for delicate expression of individual notes.

These analyses and interpretations can be useful sources for understanding Shchedrin's musical world and his works, which can be especially meaningful to performers. In addition, this study introduces the contemporary representative composer Shchedrin in the country and supplements advanced research, therefore becoming a foundation to appreciate his life, views, and his works on a deeper level.

**Keywords:** Rodion Shchedrin, Composer-Pianist, <*Piano Concerto* No.4>, Performative Analysis and Interpretation, Cycle theme, Isorhythm, Triad, Olli Mustonen

***Student Number:*** 2008-30490