

# 스트라빈스키의 《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서 보이는 신고전주의 경향의 다양성

박 지 영

1. 들어가면서
2. 《피아노 소나타》(1924)
  - (1) 전통의 수용과 확장
    - 1주제와 2주제의 조중심 체계와 기본 악상 구상을 중심으로
  - (2) 1주제와 2주제의 발전 과정에서 나타나는 신고전주의적 경향
    - 불연속성과 불규칙성
3. 《두 대의 피아노를 위한 소나타》(1943-44)
  - (1) 전통의 수용과 확장
    - 1주제와 2주제의 구상을 중심으로
  - (2) 고전주의 이념의 실현
    - 작품의 구조와 조중심 체계에 내포된 ‘균형’과 ‘대칭’
4. 맺으면서

## 개 요

본 논문의 목적은 이고르 스트라빈스키의 신고전주의적 경향은 작품 별로, 그리고 작품의 맥락에 따라 다양한 범위에서 표현될 수 있다는 킬리언-길버트의 논지를 시발점으로 삼아 스트라빈스키의 신고전주의 피아노 작품 중 소나타 형식을 모델로 한 《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》를 선택하여 소나타 형식이 전통으로부터 스트라빈스키만의 고유 스타일로 수용되어 확장되는 과정을 조성, 형식과 구조, 주제와 동기의 발전 과정에 중점을 두어 논의하는 것이다.

《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서 신고전주의 경향은 소나타 형식의 기본요소라는 전통의 수용으로부터 시작되었다. 기존의 조성 체계는 현대 화성 어법과 절충되는 과정에서 ‘조중심’으로 대체되었으며 스트라빈스키가 보다 면밀히 주목한 것은 1·2주제의 구상과 발전과정이었다. 두 작품의 제시부에서 등장하는 1·2주제는 대조적 기능보다는 주제 간의 상호 관계성을 바탕으로 구상되었다. 《피아노 소나타》 1주제의 성부 진행과 2주제의 악구 구조에서 드러나는 불연속성과 불규칙성은 신고전주의적 경향이 스트라빈스키만의 독특한 방식으로 표현된 예이며 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서는 악장의 구조, 조중심 체계에 적용된 ‘균형’과 ‘대칭’이라는 고전시대 이념을 통하여 드러났다. 이와 같이 《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》는 동일 악기와 형식을 매개체로 하는 작품이지만 신고전주의적 경향은 작품 구상과 추상적 개념의 적용을 통하여 다각적으로 표현되었다.

주제어: 이고르 스트라빈스키, 신고전주의, 《피아노 소나타》(1924), 《두 대의 피아노를 위한 소나타》(1943-44), 소나타 형식, 성부 진행선

## 1. 들어가면서

아놀드 윗톨(Arnold Whittall)은 신고전주의를 “후기 낭만시대의 극도로 과장된 제스처와 무형식(formlessness)을 대체하고자 초기 스타일의 균형 잡힌 형식과 명백하게 인식 가능한 주제의 전개를 부활시킨 20세기 작곡가의 작품, 특히 양 세계대전 사이의 작품에서 보이는 스타일의 동향”이라고 정의한다.<sup>1)</sup> 이것은 일례일 뿐 음악학자들은 신고전주의에 관하여 다양한 정의를 내렸으며 때로는 모호하고 불분명한 입장을 표한다. 그 이유는 ‘전통’(tradition)의 재해석을 근거로 발전된 신고전주의에서 ‘전통’은 균형·조화·절제를 이상으로 삼았던 고전주의의 형식과 구조뿐 아니라 고전 이전인 중세에서 바로크까지 광범위하게 해석될 수 있기 때문이다.<sup>2)</sup> 그럼에도 불구하고 신고전주의가 20세기 주요 음악 사조 중의 하나이며 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)가 선구적 작곡가라는 사실에는 그 누구도 이의가 없을 것이다.

스트라빈스키의 신고전주의 경향은 1923년 작곡된 《관악기를 위한 8중주》(Octet for Wind Instruments)를 시작으로 1953년 《난봉꾼의 행위》(The Rake’s Progress)에 이르기까지 근 30년에 걸쳐 나타난다. 음

---

1) Arnold Whittall, “Neo-Classicism,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, edited by Stanley Sadie, 2nd ed. (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), 753-55.

2) 알란 레셈(Alan Lessem)은 엄밀히 말하면 신고전주의는 고전주의와 관련이 적음에도 불구하고 역사적으로 선행되었던 고전주의로부터 발전되었다고 믿는 오류를 범해 왔다고 지적한다. 같은 맥락에서 마샤 하이드(Martha H. Hyde)는 첫째, 신바로크주의, 신고전주의가 모두 신고전주의로 정의될 수 있는 것 같이 용어 구분의 불분명함으로, 둘째, 학자들의 다양한 해석으로 인하여 신고전주의 정의에 대한 혼란이 가중되었다고 진단한다. Alan Lessem, “Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined,” *The Musical Quarterly* 68/4 (1982), 527-42; Martha M. Hyde, “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth Century Music,” *Music Theory Spectrum* 18/2 (1996), 200-35을 참조하라.

악학자들은 신고전주의에 대한 정의만큼이나 그의 신고전주의적 경향에 대하여 이견을 표한다. 로버트 모건(Robert Morgan)은 스트라빈스키의 신고전주의적 경향을 “과거로 돌아가는 것이 아니라 기본적인 전통적 작곡 전제(assumptions)들을 현대적 화성과 리듬 어법에 순응하는 방법으로 부활시키는 것이다”라고 설명한다.<sup>3)</sup> 메리언 킬리언-길버트(Marianne Kielian-Gilbert)의 경우에는 스트라빈스키 작품의 형식과 구조만을 가지고 신고전주의라 정의하는 것은 옳지 않으며 그보다는 작품의 문맥에 따라서 다르게 해석될 수 있는 가능성을 염두에 두어야 한다고 하며 작품별 다각적 접근의 중요성을 강조한다.<sup>4)</sup> 스트라빈스키의 신고전주의적 경향에 대한 비판적 시각을 보이는 학자도 있다. 로베르 베르나르(Robert Bernard)는 “스트라빈스키는 단순히 다른 아이디어를 병렬시키는 명백하게 비고전적 테크닉을 선호하면서 고전주의적 구조와 주제 발전을 파괴시켜 왔다”고 비난한다.<sup>5)</sup>

스트라빈스키의 신고전주의 경향은 그와 대립적 입장을 표한 쇤베르크와 연관 지어 설명되기도 한다. 킬리언-길버트는 “바르톡과 쇤베르크 같은 작곡가들이 새로운 대칭적 윤곽이나 반음계적 무조성을 전통적 디자인 안에서 표현하였다면 이와 반대로 스트라빈스키는 친숙하거나 전통적인 조성 음향 패턴을 새로운 디자인이나 패러디로 표현한다”<sup>6)</sup>고

3) Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music* (New York: W.W. Norton, 1991), 172.

4) 그리하여 킬리언-길버트는 《관악기를 위한 8중주》에 앞서 작곡된 《Three Easy Pieces》(1917) 와 《The Five Fingers》(1921)를 신고전주의 작품으로 분류하는 근거를 “그 당시 그의 작품의 리듬적 불규칙성과 관련지을 때 이 두 작품에서 4마디 악구 구조의 사용은 급진적이다. 이것은 과거에 대한 기원(invocation)을 묘사하기 때문이 아니라 그의 일반적인 습관으로부터 상당한 차이를 표현하기 때문이다”라고 설명한다. Marianne Kielian-Gilbert, “Stravinsky’s Contrasts: Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music,” *The Journal of Musicology* 9/4 (1991), 449를 참고하라.

5) Jane F. Fulcher, “The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism,” *The Journal of Musicology* 17/2 (1999), 228.

밝힌다. 불레즈(Pierre Boulez)는 스트라빈스키와 쇤베르크의 신고전주의에 대한 경로는 온음계와 반음계의 차이이며 킬리언-길버트와 동일하게 조성적 측면을 대립의 근거로 삼는다. 반면에 에드워드 콘(Edward Cone)은 스트라빈스키와 쇤베르크의 대립적 경향을 ‘관습’(convention)을 수용하는 방법에서 찾는다. 콘은 “하이든과 쇤베르크의 작품에서는 작곡가가 ‘관습’ 안에서 꾸준하게 다듬어지는 방법에 중점을 두어야 하지만 스트라빈스키는 인용된 관습이 어떻게 개인의 스타일을 확장하고 수정하였는지가 중요하다”고 설명한다.<sup>7)</sup> 이와 같이 신고전주의에서 전통은 다양한 음악적 요소를 통하여 표현될 수 있으며 작곡가에 따라 수용 방법에서도 차이를 보인다.

본 논문의 목적은 스트라빈스키의 신고전주의적 경향을 새로운 관점에서 정의하고자 하는 것이 아니다. 본 논문은 음악학자들의 기존의 신고전주의 정의와 스트라빈스키의 신고전주의적 경향에 대한 견해를 수용하는 한편, 스트라빈스키의 신고전주의적 경향은 작품별로 그리고 작품의 맥락에 따라 다양한 범위에서 표현될 수 있다는 킬리언-길버트의 논지를 시발점으로 삼아, 그의 신고전주의 피아노 작품 중 소나타 형식을 모델로 한 《피아노 소나타》(1924)와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》(1943-44)를 선택하여 소나타 형식이 전통으로부터 스트라빈스키만의 고유한 스타일로 수용되어 확장되는 과정을 조성, 형식과 구조, 주제와 동기의 발전 과정에 중점을 두어 논의하고자 한다. 이들 작품은 피아노를 소재로 20년 간격을 두고 작곡되었으며 신고전주의 작품으로서는 드물게 분석되어 왔다. 동일 악기와 형식을 매개체로 하는 작품 분석을 통하여 각 작품에서 신고전주의 특성이 스트라빈스키 특유의

---

6) Marianne Kielian-Gilbert, “Stravinsky’s Contrasts: Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music,” 453.

7) Edward T. Cone, “The Uses of Convention: Stravinsky and His Model,” *Musical Quarterly* 48/3 (1962), 298.

어법으로 다르게 융화되는 과정을 다양한 분석적 접근으로 고찰하는 것이 본 논문의 또 다른 목적이다.

## 2. 《피아노 소나타》(1924)

### (1) 전통의 수용과 확장

- 1주제와 2주제의 조중심(tonal centricity)<sup>8)</sup> 체계와 기본 악상 구상을 중심으로

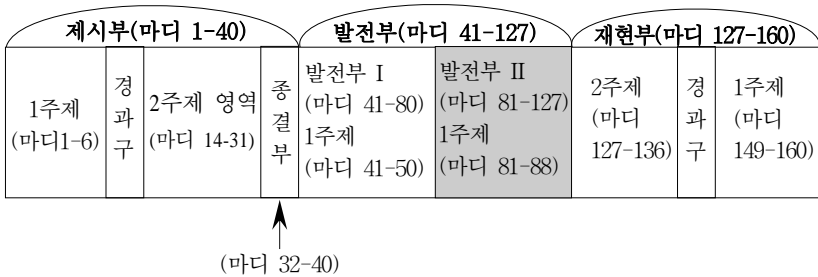
스트라빈스키의 소나타에서 신고전주의적 특성은 소나타 형식의 기본요소의 도입으로부터 시작된다. 《피아노 소나타》의 경우도 예외는 아니다. 1924년 여름에 작곡된 《피아노 소나타》는 ‘빠르게-느리게-빠르게’의 전형적 3악장 형식이며, 1악장은 소나타 형식에 기반을 두었다. 1악장의 ‘소나타’ 형식에 대하여 스트라빈스키는 그의 자서전에서 “‘소나타’라는 명칭은 모두가 아는 것처럼 알레그로(allegro)에 의해 조건지어진, 클레멘티, 하이든, 모차르트에서 발견되는 고전주의 형식을 뜻하는 것이 아니다. 나는 ‘소나타’라는 용어를 칸타타, 칸타레(cantare)와 대조적인 소나레(sonare, 연주하다)에서 파생된 기원적 의미로서 사용하였다. 따라서 나는 이와 같은 용어를 사용하는데 스스로를 이미 결정된 형식에 제한하고 싶지 않다”고 밝힌다.<sup>9)</sup> 스트라빈스키의 공언에도

8) 폭넓은 의미에서 무조성(atonality) 체계의 일원인 조중심(tonal centricity)은 온음계(diatonic)를 기초로 하고 있으나 조성 음악에서 나타나는 기능화성과 성부 진행이 부재된 체계를 뜻한다. 일반적으로 조중심 체계에서 중심음은 다른 음고들에 비하여 빈도수(frequency)가 높거나 음가가 긴 음, 그리고 곡의 시작 부분과 끝 부분에 등장함으로써 정해진다.

9) Igor Stravinsky, *Igor Stravinsky: An Autobiography* (New York: The Norton Library, 1962), 115. 월쉬(Stephan Walsh)는 스트라빈스키 초기 신고전주의 작품에서 고전 형

불구하고 1악장에서 기존 소나타 형식의 근거는 제시부-발전부-재현부의 3부분 형식, 제시부의 1·2주제, 1·2주제를 연결하는 경과구, 그리고 제시부와 재현부를 맺는 종결부와 같은 기본 요소의 도입에서 찾을 수 있다. 반면에 기존 소나타 형식과의 차이는 두 부분으로 나뉘는 발전부, 재현부에서 1주제에 앞서 등장하는 2주제 등을 들 수 있다.<sup>10)</sup>

<예 1> 《피아노 소나타》 1악장(마디 1-160)의 형식



그러나 무엇보다도 신고전주의적 특성은 1·2주제의 기본 악상(basic idea) 구상과 조중심 체계에서 발견된다. <예 2>와 <예 3>은 제시부의

---

식의 사용은 유기적(organic)이기보다는 참조적(referential)이며, 그의 다른 고전적 장치(devices)처럼 상징적(symbolic)이라 해석하는 것이 더 타당하다고 밝힌다. Stephen Walsh, *The Music of Stravinsky* (New York: Oxford University Press, 1988), 124.

- 10) 화이트(Eric Walter White)는 이 작품에서 신고전주의 특성을 1악장에서뿐만 아니라 작품 전체의 조성 배치와 악장 간 순환적으로 사용되는 주요 소재에서도 찾을 수 있다고 논한다. 그는 1악장을 C 조중심 체계로 분석한 필자와 다르게 전체 3악장을 CM-A<sup>b</sup>M-em의 조성 체계로 분석하였다. 이 중 2악장에서 C장조와 거리가 먼 A<sup>b</sup>장조가 채택되었으며 마지막 악장에 단조성을 배치하였다는 점에서 베토벤이 그의 후기 소나타에서 실험했던 낭만주의적 절차를 상기시킨다고 설명한다. 또한 1악장과 3악장의 동일한 빠르기 표시( $\text{♩} = 112$ ), 1악장의 1주제에서 파생된 음소재가 3악장의 코다에서 다시 등장한다는 점, 3악장의 보조 주제가 2악장에서 유래되었다는 점 등은 작품의 유기적 구성을 실험적으로 사용한 베토벤의 영향을 예시한다고 본다. Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (London and Boston: Faber and Faber, 1979), 321-22.

1주제와 2주제를 발췌한 것이다.

<예 2> 제1주제 (마디 1-6)



음고류집합: {0,3} {0,2,6} {0,5} {7,8,9} {0,6,9} {0,5,8} {4,7,e} {3,5,8} {2,4,7} {2,3,6} {5,7,e}  
 집합류: [3] (026) [5] (012) (036) (037) (037) (025) (025) (014) (026)

<예 3> 제2주제 (마디 14-21)

14

화음 1 2 3 4 5

18 6 7 8 8 9 5 10 11

셋잇단음표가 리드미컬하게 움직이는 1주제는 곡의 첫 마디부터 6마디 동안 지속되며 두 옥타브 아래에서 중복된다(<예 2> 참조). 1주제는 12음열 중 C<sup>#</sup>과 B<sup>b</sup>을 제외한 반음계적 선율로 구성되었으나, C로 시작하고 맺는 선율, C의 빈도수(선율 구성 음고 중 최다 빈도수 6회)를 고려한다면 C를 중심음으로 갖는 C 조중심이다. 선율은 셋잇단음표를 기본 박으로 일련의 화음을 형성하는데 이를 음고류 집합으로 나타내 보면 [3]과 [5]의 음정을 제외하고 9개의 3음군(trichord)이 나타난다. 이를

상위계층인 집합류(set-class)에 적용시키면 공통점을 발견할 수 있다. 즉 (012), (014), (025), (026), (036), (037)로 요약되는 집합류 중 (036)과 (037)은 감3화음과 단3화음이며 장단 7화음과 단7화음에 해당하는 집합류는 (026)과 (025)로서 이들은 5음이 생략된 7화음의 전위형이다. 이와 같이 반음계적 선율이 특징적인 1주제를 3음군으로 그룹화하면 C장조 체계에서 나타나는 화음들로 구성되지만 기능 화성에 어긋나는 화성진행, 적절히 해결되지 못하는 7음 등은 1주제가 C 조중심 체계라는 새로운 디자인으로 변형되었음을 의미한다.<sup>11)</sup>

마디 14에서 시작하는 2주제는 1주제와 동일하게 C 조중심 체계를 그대로 유지함으로써 기존 소나타에서 보이는 1·2주제의 조성 대조는 일어나지 않는다(<예 2>와 <예 3> 참조). 선율과 반주부 모두 종지 부분(마디 21)의 C<sup>#</sup>, B<sup>b</sup>를 제외하고 C 온음계로서 손색이 없지만 수직적으로 생성된 화성 진행은 기능화성을 따르지 않는 C 조중심 체계이다. 흥미로운 점은 1주제는 C<sup>#</sup>과 B<sup>b</sup>을 제외한 반음계적 선율로 구성되었던 반면 2주제의 구성음은 C 온음계를 바탕으로 이 두 음고(C<sup>#</sup>과 B<sup>b</sup>)가 반음계적 변화음으로 추가되어 1주제와 대립적 관계가 성립된다는 것이다.

2주제의 선율은 C4에서 A4까지 순차 상행하였다가 다시 C<sup>#</sup>4로 하행하는 아취(arch)형이며 리드미컬한 1주제에 비하여 선율적인 면을 강조하지만 왼손 파트에서 지속적으로 나타나는 셋잇단음표는 1주제와의 대조성을 무색하게 한다. 반면에 1·2주제의 대조적 성격은 선율과 반주부가 수직적으로 만들어내는 화음을 통해 나타난다. 다시 말하면 1주제를 구성하는 집합류가 3화음과 7화음이 주를 이루었다면 2주제에서

---

11) 헨슨(Peter S. Hansen)은 스트라빈스키의 음열 이전 작품들에는 본질적으로 조성감이 내재되어 있기 때문에 그를 조성 작곡가(tonal composer)로 분류하며 ‘조중심’ 대신 ‘범온음계’(pandiatonic)라는 용어를 사용하여 스트라빈스키의 화성어법을 정의한다. 헨슨은 이 용어가 ‘다소 느슨하게’ 기능화성을 따르지 않는 온음계를 의미하는 용어로서 유용하다고 부연한다. Peter S. Hansen, *An Introduction to Twentieth-Century Music* (Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1961), 173을 참조하라.

는 ‘소리 블록’(sound block)과 같이 3화음에 부가음들이 추가됨에 따라, 또는 3화음이 중첩됨에 따라 극도의 불협화를 이룬다. 이를 음고류 집합과 집합류에 적용하면 <예 4>의 주석과 같다(각 화음이 나타나는 위치는 <예 3>의 악보 아래 주석을 참고하시오).

<예 4> 2주제의 수직적 화음<sup>12)</sup>

화음 1                      2                      3                      4                      5

음고류집합: {0,4,7,t}      {0,2,4,e}      {0,2,4,7}      {0,2,4,5,7}      {b,2,4,5,7}

집합류:      (0158)                      (0136)                      (0247)                      (02357)                      (02358)

6                      7                      8                      9                      10                      11

음고류집합: {9,e,2,5}      {2,5,7,9,e}      {2,4,5,7,9,e}      {0,2,4,5,7,9}      {0,2,4,5,7,e}      {1,4,7,t}

집합류:      (0258)                      (02479)                      (023579)                      (024579)                      (013568)                      (0369)

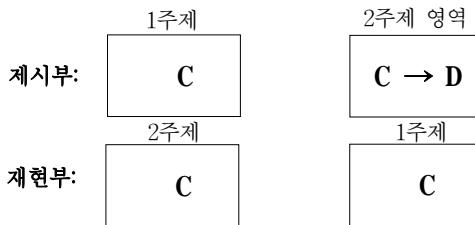
수직적 화음은 반주부의 C 장3화음(047)과 B 감3화음(036)이 오른손 선율과 결합되는 방식에 따라 <예 4>와 같이 4음군에서 6음군의 화음 1-11이 생성된다. 6음군에 해당하는 화음 8-10은 3화음이 중첩되어 생성된 폴리코드(polychord)이며, 이 중 화음 9(024579)는 화음 4(02357), 화음 3(0237), 화음 2(0136)를 부분집합(subset)으로 한다.<sup>13)</sup> 2주제에서 2회 나타나는 화음 5와 8중 5음군인 화음 5(02358)는 B 감3화음에 단 3도가 결합되었으며 화음 6(0258)과 화음 2(0136)를 부분집합으로 갖는

12) 2주제에서 수직적 화음은 1주제와 같이 4분음표 단위로 구분하였으며 예외는 중 지부분의 화음 11이다. 화음 11에서 F3과 A3음은 2주제의 선율 중 유일하게 경과 적으로 처리하여 D에서의 이끔음 중지가 용이하도록 분석하였다.

13) 두 개의 화음을 동시에 겹쳐 사용하는 폴리코드(polychord)는 스트라빈스키의 작품에서 많이 나타나는 화성어법이다. 우리에게 가장 친숙한 예는 《봄의 제전》에 등장하는 탐탐(tom-tom) 코드이며, 《페트루슈카》에서는 으뜸화음과 딸림화음을 혼합하여 사용하기도 한다.

다. 화음 8(023579)은 C 음음계 중 C를 제외한 모든 음고를 포함하며 11개의 화음 중 가장 많은 집합류-(0136), (0247), (02357), (02479)-를 부분집합으로 하며 화음 5와 8은 공통적으로 화음 2(0136)의 초집합(superset)이다. 이와 같이 2주제에서 수식적으로 생성된 11개의 화음 중 화음 1, 6, 8을 제외한 화음들은 3화음이 중첩됨으로써, 또는 3화음에 2도나 4도 음정이 부가되기 때문에 불협화적 성격이 강하다. 비교적 협화적이라 분류할 수 있는 7화음에 해당하는 화음 1(0158), 화음 6(0258), 화음 11(0369)은 일관성 있게 악구의 시작과 종지에 위치시킴으로서 불협화적 성격을 완화시키는 역할을 한다. 이 중 2주제의 종지 역할을 담당하는 화음 8(0369)은 C<sup>#</sup> 감7화음으로서, 끝이어 재진술될 2주제에 대하여 이끔음-으뜸음 관계를 성립시키며 조중심을 C에서 D로 이동시킨다. 2주제는 장 2도 위에서 재진술(restatement)되어 '2주제 영역'(second theme area)을 형성한다. 주제가 연속해서 등장하여 주제 영역을 형성한다는 점, 이도 되어 반복됨으로써 조중심이 C-D로 이동된다는 점은 1주제와 구별되는 2주제만의 특성이다. 2주제의 재진술시 선행악구는 D 조중심 체계를 재확립하며 후속악구는 E 단3화음으로 종결된다(<예 5> 참조).

<예 5> 《피아노 소나타》 제시부와 재현부에서 1·2주제의 조중심 관계 비교



발전부에서는 1주제만이 변형되어 2회 반복되며, 변형된 음형은 제시부 경과구에서 파생된 음형과 혼합되어 발전된다. 재현부에서 1·2주제

는 그 위치가 바뀌어 진술된다. 이것은 발전부에서 1주제만이 2회 반복된 것에 대한 보완이며 기존 소나타 형식을 벗어나려는 의도라 추측된다. 재현부 2주제의 조중심은 제시부와 동일하게 C로 유지되며 제시부에 상응하는, 반복을 통한 조중심의 이동(C-D) 없이 1회만 진술된다. 이것은 재현부의 특성상 작품 끝부분에서 잦은 조중심의 이동은 C 조중심 체계 확립을 모호하게 할 수 있기 때문일 것이다. 재현부의 종결마디는 악장에서 유일하게 C 장3화음이 협화적으로 등장하면서 C 조중심을 재확인하는 부분이다.

(2) 1주제와 2주제의 발전 과정에서 나타나는 신고전주의적 경향  
- 불연속성(discontinuity)과 불규칙성(irregularity)<sup>14)</sup>

원베르크는 “화성의 문제들”(Problems of Harmony)에 고전시대 작품에서 조성의 변화가 작품의 일관성(unity)을 결정하는 유일한 요소가 아니며, 조성 관계의 일관성 이외에 동일한 목적이 작품의 구상(idea)-동기와 주제의 기능-을 통하여 실현되었다고 논한다.<sup>15)</sup> 더욱이 19세기 후기 조성의 개념이 흔들리며 급기야 붕괴된 20세기 초 작곡가들은 소나

14) 스트라빈스키 작품의 리듬, 악구 구조에 관한 논의에서 자주 등장하는 용어는 불연속성(discontinuity)과 불규칙성(irregularity)이며 버크홀드(Peter Burkhard)와 킬리언-길버트와 같은 음악학자들은 이를 스트라빈스키의 대표적 신고전주의적 경향으로 분류한다. 킬리언-길버트의 논문에서는 이러한 불연속성과 불규칙성을 스트라빈스키의 신고전주의 특성과 연계하여 접근하고 있으며 필자는 이점에 착안하여 1주제와 2주제의 발전과정에서 나타나는 리듬, 악구구조, 음고 측면에서의 불연속성을 신고전주의적 특성과 연계하여 분석하였다. 버크홀드의 스트라빈스키 신고전주의에 대한 논의는 Martha M. Hyde, “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth Century Music,” 203에 인용된 내용을 참조하십시오.

15) Arnold Schoenberg, “Problems of Harmony,” *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein (Berkeley: University of California Press, 1975), 279.

타 작품에서 조성을 보완해 줄, 그리고 소나타 형식의 근거를 찾을 수 있는 대체 요소로서 ‘동기와 주제의 발전’에 주목한다.<sup>16)</sup> 《피아노 소나타》에서 스트라빈스키 역시 조성의 대체 요소로서 주제의 기능에 주목하였으며 1·2주제는 변주를 통하여 발전된다. 변주의 핵심이 되는 것은 리듬, 악구 구조와 성부 진행을 이루는 집합류에서 반영되는 불연속성(discontinuity)과 불규칙성(irregularity)이며 이를 통하여 스트라빈스키의 신고전주의적 경향이 표출된다. 다음의 <예 6>과 <예 7>은 작품 전체에서 등장하는 1주제와 2주제를 발췌하여 제시부의 첫 번째 진술들과 비교한 것이다.

<예 6> 제시부의 1주제와 1주제의 재진술 비교

1주제  
 a. 제시부(마디 1-6)  
 b. 발전부(마디 41-80)  
 단3도 ↓  
 c. 발전부(마디 81-88)  
 단2도 ↓  
 d. 재현부(마디 149-152)

16) Alan Lessem, “Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined,” 537.

<예 7> 1주제의 성부 진행에서 나타나는 불연속성적 음고

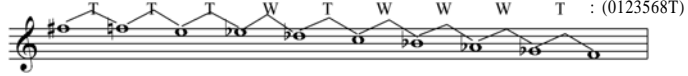
a. 제시부와 제현부



b. 발전부 I(마디 41-50)



c. 발전부 II(마디 81-88)



↓를 기본 박으로 총 12박 구성의 1주제(<예 6>의 a)는 반음계적 성부 진행을 포함하는데 바로 이곳에서 불연속성과 불규칙성이 드러난다. 선율은 도약 진행을 통해 G5에 이른 후 D5까지 반음 간격으로 하행하다가 1주제의 끝부분에서는 옥타브 하행하여 C4로 맺는다.<sup>17)</sup> 반음간격의 규칙적 성부 진행은 D5 직후 (014)와 (026)의 삽입으로 중단되며 D5가 C4로 옥타브 하행하는 과정에서 종전의 반음(T) 주기로 하행하던 성부 진행은 온음(W)간격으로 그 규칙성이 무너진다. 그리하여 1주제의 성부 진행을 구성하는 음고들을 차례로 나열하여 집합류에 적용해 보면 <예 7>과 같이 (0123457)에 속하는데 이는 마지막 두 음 간의 간격이 온음임을 의미한다.

발전부 I의 1주제(<예 6>의 b)는 제시부의 1주제가 단3도 아래로 이동됨으로써 조중심이 A로 이동되지만 선율의 이도는 첫 3마디에 제한된다. 기존 6마디 12박 단위의 1주제는 이제 10마디 23박으로 확장되며 제시부에서 형성되었던 G-C로의 반음계적 하행 선율선은 E5-F#4로 연장된다. <예 6>의 a와 비교했을 때 새로 등장한 집합류는 (015)이다.

17) <예 6>에서 1주제의 선적 진행과 관련된 음들은 음표의 기둥을 서로 연결하여 굵은 선으로 표시하였으며 선율의 변형부분은 괄호로 표시하였다.

반음계적 성부 진행은 성부 진행에 관여된 음고가 지연(C5, B<sup>b</sup>4, A4에 해당)되거나 동일 집합류의 반복(G4의 경우)으로 중단되는데 특히 A4와 G4에서는 동일 음고가 상당 기간 지속된다. 성부 진행의 구성음고들을 차례로 나열하면 E5-D<sup>#</sup>5-D5-C5-B4-B<sup>b</sup>4-A4-G4-F<sup>#</sup>4로서 두 번의 온음간격이 포함되는, 즉 T-T-W-T-T-W-T의 집합류 (01235679t)이다. 흥미로운 사실은 (01235679t)은 규칙적인 반음-온음 패턴을 포함하는데 전체 성부 진행선을 이분함으로써 생기는 T-T-W-T[집합류 (01245)]이 그것이다. 발전부 I의 1주제 성부 진행선은 유일하게 12음고가 모두 사용되었다.

발전부 II에서 재등장하는 1주제(<예 6>의 c) 역시 8마디 16박으로 확장되었으며 단2도 아래에서 이도되어 시작한다. 선율의 이도는 예 6b와 마찬가지로 첫 3마디에 한정되며 악구의 나머지 부분은 변형된다. <예 6>의 c는 1주제 중 옥타브를 넘는 가장 확장된 하행 선율선 F<sup>#</sup>6-F5를 가지며 [2], (013), (016), (024) 등과 같은 새로운 집합류가 다양하게 삽입됨으로써 불연속성을 유도한다. 이들 집합류는 성부 진행선의 4번째, 6번째, 8번째 박에 삽입됨으로써 이전 음고를 지연시키는 반면 악구의 후반부에서는 지연 없이 진행된다. 성부 진행의 구성음고는 T-T-T-W-T-W-W-W-T 관계로서 집합류 (0123568t)에 속한다. 이는 성부 진행 중 가장 많은 온음관계를 포함한다.

재현부의 끝 마디 149에서 등장하는 1주제(<예 6>의 d)는 제시부의 그것과 구성음, 성부 진행선이 일치한다. 그러나 기존의 2/4박자가 3/4박자로 변박됨에 따라 6마디 단위가 4마디로 축소되었으며 박자의 변화에 따라 강세를 받는 음들 또한 변형된 것이 제시부의 1주제와 구별되는 가장 큰 차이점이다.

1주제가 내포하는 성부 진행선에서 불연속성과 불규칙성은 재진술시 형성되는 성부 진행의 음정관계에서 발견할 수 있었다면 2주제의 경우 불연속성은 악구 구조와 밀접한 관련을 갖는다. 2주제의 악구 구조는

‘균형’을 기반으로 설계되었다. 다만 균형은 4+4 선행-후행 악구의 마디 단위에서가 아닌 9+9 박(拍) 단위를 의미한다. <예 8>의 a-c와 같이 2주제는 거의 음 대 음으로 반복되며 변형된 부분은 극히 일부에 지나지 않는다.<sup>18)</sup> 그렇지만 극히 소수의 삽입된 음들의 역할은 중요하다. 삽입된 음들은 악구의 끝에 위치하여 중지감을 강화시키며(<예 8>의 b와 c의 끝 마디가 이에 해당), 악구의 시작 부분에서는 시작음을 수식하는 등(<예 8>의 b 첫 마디에 해당) 기존 9+9박의 균형적 선행-후행악구를 비대칭 악구로 전환시킨다. 즉 <예 8>의 b에서는 9+9의 선행-후행악구가 4+6과 5+8박으로, <예 8>의 c에서는 후행악구가 5+8박의 비대칭 악구로 분할되었다.

<예 8> 2주제의 재진술에서 나타나는 악구 구조의 불연속성

제 2주제  
a. 제시부 (마디 14-22) 9 + 9  
b. 제시부 (마디 23-31) 4+6 5+8(박)  
c. 재현부 (마디 127-136) 5+8(박)

이상으로 논의한 바와 같이 《피아노 소나타》에서 스트라빈스키의 신고전주의적 경향은 소나타의 기본 요소의 도입으로부터 시작된다. 소나타 형식의 근간을 이루는 기본 요소가 그대로 도입되었음에도 불구하고 이들은 기존 소나타와는 다른, 스트라빈스키만의 독특한 방식으로 수정되었다. 이 중 가장 특징적인 것은 1주제와 2주제의 조성 체계

18) <예 8>에서 반복 관계의 음고들은 점선으로 서로 연결하였으며 이 중 사각형으로 묶여진 음들은 새로 삽입(interpolation)되어 악구의 불연속성과 비대칭의 원인이 되는 음고들을 나타낸다.

와 기본 악상의 구상에 있었다. 기존의 조성 체계는 조중심 체계로 대체 되었으며 1·2주제 모두 동일하게 C 조중심 체계에 안주하며 소나타 형식의 특징인 1·2주제 간의 조성 대조는 나타나지 않는다. 반면에 1·2주제의 대조성은 화성적 측면을 통하여 표현된다. 이것은 독립적인 조성 층을 이루는 선율과 반주부를 수직적으로 결합했을 때 생성되는데, 1주제에서 생성된 화음이 3화음과 7화음의 3음군이 주를 이룬다면 2주제는 3화음이 중첩되거나 3화음에 부가음이 추가되어 불협화적 음향이 주를 이루는 집합류로 구성된다. 신고전주의 경향은 1·2주제의 발전 과정에서 불연속성과 불규칙성을 통하여 표출되기도 한다. 이것은 주제와 재진술에서 형성되는 성부 진행선의 비교를 통하여 확인할 수 있다. 반음계적으로 하행하는 1주제의 성부 진행선은 재진술 시 온음의 삽입으로 인해 그 음정 간격이 불연속성과 불규칙성을 갖는다. 9+9박의 균형적 악구 구조의 2주제는 반복 과정에서 새로운 음의 삽입과 박자의 변화를 통하여 악구 구조의 불균형성을 초래한다.

### 3. 《두 대의 피아노를 위한 소나타》(1943-44)<sup>19)</sup>

1943-44에 작곡된 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서도 스트라빈스키의 신고전주의적 경향은 기존 소나타 요소의 도입-제시부, 발전부, 재현부의 3부분 구성, 1·2주제, 경과구-으로 부터 시작된다. 이 작품에서도 역시 소나타 형식은 스트라빈스키만의 방식으로 변형되며 이것은

19) 화이트(White)에 의하면 이 작품은 처음에는 솔로를 위한 작품으로 계획되었으나 4성부를 명확하게 표현하기 위해서는 네 개의 손(four hands)이 필요하다는 작곡가의 판단 하에 두 대의 피아노를 위한 작품으로 재편성되었다. 흥미롭게도 화이트는 “각 피아니스트에게 2성부 구조가 지배적인 피아노 설계(pianistic layout)가 《피아노 소나타》와 유사하다”고 두 작품의 공통점을 설명한다. 작품에 대한 개요는 White, *Stravinsky: The Composer and His Works*, 2nd ed., 425-27을 참조하라.

《피아노 소나타》와는 다른 어법으로 표현되기도 한다. 이를 3장에서는 (1)전통의 수용과 확장, (2)고전주의 이념의 실현으로 분류하여 논의하고자 한다.

(1) 전통의 수용과 확장 - 1주제와 2주제의 구상을 중심으로

제시부의 1주제와 2주제는 진술(statement)과 연이은 재진술(restatement)을 바탕으로 주제 영역을 형성하며 첫 진술에서는 원조성의 5도 위 음고에서 악구의 종지를 이루는 공통점을 갖는다.<sup>20)</sup> F 조중심의 1주제는 2주제에서 5도 위인 C로 이동한다. 이는 고전 소나타 작품에서 원조성이 장조일 경우 2주제가 1주제의 5도 위 딸림조에서 등장하는 것과 유사하다. 1주제는 4+5의 비대칭적 선행-후행 악구로 구성된다. 선행 악구는 F 온음계의 음들로 구성된 반면 후행악구에서는 B<sup>b</sup>이 계속 등장하여 악절은 F 조중심의 5도 위인 C에서 종지를 맺는다.

<예 9> 《두 대의 피아노를 위한 소나타》 제시부, 1주제와 2주제의 비교

a. 제시부: 1주제 (마디 1-9)



b. 제시부: 2주제 (마디 17-24)



6-32 (024579)

F 조중심 체계의 5도 위인 C 조중심에서 등장하는 2주제는 1주제와

20) 《두 대의 피아노를 위한 소나타》의 형식에 관한 내용은 다음 장에서 자세하게 논의 될 것이다.

마찬가지로 진술과 재진술이 2주제 영역을 이룬다. 6도 도약 음형이 반복되는 2주제의 구성음들을 차례로 나열해보면 C 장음계에서 파생된 {G, A, B, C, D, E}의 6음군(024579)이다. 2주제는 1주제와 동일하게 5도 위 음고에 해당하는 G음에서 악구의 종지를 형성한다.

기존 소나타 형식에서 1주제와 2주제는 대조적 성격을 포함한다. 이 작품에서도 제시부의 1·2주제 간의 대조성은 F-C라는 조중심 관계에 적용되기는 하지만 1·2주제는 음형, 음역, 선율의 특성과 운곡에서 오히려 상호 연관성이 강조된다. 이는 2주제 자체가 1주제에서 파생된 음형들로 구성되었기 때문이다.<sup>21)</sup> 다음의 <예 10>은 1주제와 2주제의 비교를 위하여 도입 마디 4성부를 발췌한 것이다.

<예 10> 《두 대의 피아노를 위한 소나타》 1주제와 2주제의 도입 마디 비교

<예 10>과 같이 2주제 주선율(피아노 I 최상 성부에 해당)의 6도 도약 음형은 1주제 피아노 II의 C 장3화음 음형이 역행하여 전위된 것이며 이 음형은 또한 피아노 II, 최하 성부에서 음가가 확대되어 모방된다.

21) 1·2주제의 비교를 도입마디에 한정하는 이유는 1·2주제 모두 첫 마디에서 파생된 음형들이 반복되어 발전되기 때문이다.

6도 도약 음형은 2주제 첫 마디에서는 상행하여 등장하지만 두 번째 마디부터는 1주제와 동일하게 다시 하행되어 반복된다(<예 11>참고). 2주제 피아노 I의 왼손음형의 경우에는 1주제 주선율인 피아노 I, 첫 박 B<sup>b</sup>4-C5-E5가 5도 위로 이도된 것이다. 딸림 7화음의 전위형인 이 음형은 2주제 영역에서 오스티나토 음형으로 흡수된다. 1·2주제의 연관성은 1주제 선행악구를 끝맺는 음형에서도 발견된다(<예 11>).

<예 11> 1주제의 선행악구와 2주제 주선율 비교

The image shows two staves of musical notation in G major, 2/4 time. The top staff is labeled '1주제 (마디 1-4)' and shows a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to A4, G4, F4, E4, D4, C4, and finally B3. The bottom staff is labeled '2주제 (마디 17-24)' and shows a more complex melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to A4, G4, F4, E4, D4, C4, and finally B3. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

1주제 선행 악구를 끝맺던 순차 하행 G5-C5 음형은 2주제 악구를 끝맺는 제스처로 활용되어 2주제에서는 5도 위 D5-G4로 이도된다. 그리하여 2주제의 주선율은 <예 11>과 같이 1주제에서 파생된 6도 도약 음형과 순차 하행 음형이 주를 이루는데 이들은 모두 1주제의 음형과 연관된다. 1주제를 근거로 구상된 2주제, 1·2주제의 공통점-진술과 재진술을 바탕으로 구성된 주제 영역, 5도 위 음고에서 맺는 선율의 종지-을 고려할 때 스트라빈스키는 제시부의 1·2주제 구상 시 대조성뿐 아니라 연관성까지도 염두에 두었음을 추측할 수 있다. 이러한 현상은 제1장에서 분석된 《피아노 소나타》에서도 이미 밝혀졌다. 즉 리드미컬한 1주제와 선율적인 2주제는 성격, 화성적 측면에서는 대조를 이루었지만 양주제에 공통적인 셋잇단음표와 C 조중심 체계는 주제의 연관성을 예시하였다.

(2) 고전주의 이념의 실현

- 작품의 구조와 조중심 체계에 내포된 ‘균형’(balance)과 ‘대칭’

《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서 신고전주의 경향은 악장의 구조, 조중심 체계에 적용된 ‘균형’과 ‘대칭’이라는 고전주의 추상적 개념의 실현을 통하여 드러난다. 다음의 <예 12>는 악장의 형식을 도표로 나타낸 것이다.

<예 12> 《두 대의 피아노를 위한 소나타》 1악장 구조

:제시부:   32마디 ♩ = 65½박			발전부 19마디 ♩ = 40박	재현부 34마디 ♩ = 82½박		
마디 1-13 (13)	14-16 (3)	17-32 (16)	33-52 (20)	53-69 (17)	70-72 (3)	73-86 (21)
1주제 영역 진술: 4+5 부분 재진술: 4	경과구	2주제영역 진술:8 재진술: 8	E, A <sup>b</sup>	1주제영역 진술:4+6 재진술: 7	경과구	2주제+코다(7)
F		C		C		F

1악장은 제시부-발전부-재현부의 3부분 소나타 형식에 기초하며 제시부 끝에 도돌이표를 두어 제시부 전체를 반복하도록 지시한다. 기존 소나타 형식과 다른 점은 발전부가 차지하는 비율이 현저히 축소되었으며, 2주제의 단편(fragmentation)이 E 조중심과 A<sup>b</sup> 조중심에서 간결하게 전조됨으로써 주제의 발전 과정은 충분히 보여주지 못한다. 이에 반하여 제시부와 재현부가 1악장에서 차지하는 비율은 32, 34마디로 거의 동일하다. 그 결과 악장은 두 개의 주요 부분-제시부와 재현부-이 축소된 발전부에 의해 연결되는 제시부-축소된 발전부-재현부의 3부분 구조

로 나타낼 수 있다. 흥미로운 점은 이러한 구조가 제시부와 재현부의 하위계층에서도 그대로 적용되어 1주제 영역-3마디 단위의 짧은 경과 구-2주제 영역의 3부분으로 구성되며 1주제 영역과 2주제 영역 역시 제시부와 재현부에 상응하는 동일한 비율로 구성된다는 것이다. 13마디와 16마디의 1주제 영역과 2주제 영역은 변박을 동반하기 때문에 명확한 비율 측정을 위하여 기본 단위를 ‘박’(beat)으로 전환하면 <예 13>과 같다.<sup>22)</sup>

<예 13> 제시부 1주제 영역과 2주제 영역의 비율 비교

1주제 영역(29박)		제시부 (65 $\frac{1}{2}$ 박)	2주제 영역(32박)	
진술 18박	재진술 11박		진술 16박	재진술 16박

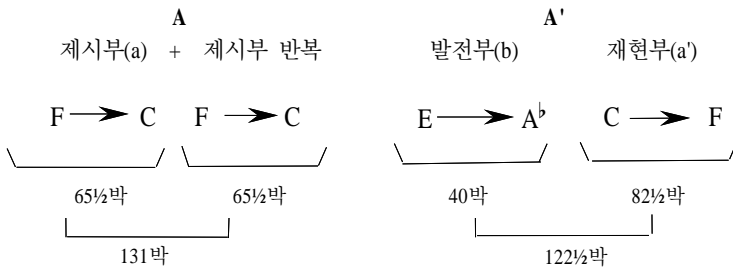
위의 도표에서 1주제 영역과 2주제 영역은 근소한 차이(3박)를 보이지만 그 차이는 2주제의 종결부분에서 발전부로 가기 위한 종지 제스처

22) 소나타 악장에서 주요 부분이 차지하는 비율(proportion)을 통하여 고전시대의 기본 이념인 ‘균형’(balance)을 유추하는 분석의 선례는 콘의 논문 “The Uses of Convention: Stravinsky and His Model”에서 찾아 볼 수 있다. 콘은 《C조 교향곡》(Moderato alla breve)에서 제시부와 재현부를 이루는 마디 수가 유사하며 하위 계층인 각 부분의 주요 요소에서도 이에 상응하는 비율과 대칭적 구조가 존재하는데 이것이 고전시대 이념인 ‘균형’을 추상적으로 표현하는 스트라빈스키의 신고전주의적 경향이라 분석한다. 전체 악장에서 발전부가 차지하는 비율이 현저히 축소되었다는 점, 각 부분을 구성하는 요소가 서로 유사한 비율로 구성되었으며 대칭적 양상이 나타난다는 점에서 《C조 교향곡》은 《두 대의 피아노를 위한 소나타》와 구조적으로 유사하다. 《C조 교향곡》의 신고전주의적 경향은 킬리언-길버트의 논문에서도 다루어졌다. 킬리언-길버트는 콘의 접근과는 다르게 스트라빈스키의 신고전주의적 경향을 “연속성(continuity)과 불연속성(discontinuity)”이라는 관점에서 논하였는데 동일한 작품을 전혀 다른 관점에서 접근하였다는 점에서 흥미롭다. 자세한 내용은 Edward T. Cone, “The Uses of Convention: Stravinsky and His Models,” 287-99와 Marianne Kielian-Gilbert, “Stravinsky’s Contrasts: Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music,” 448-80을 참고하라.

에서 나타나기 때문에 그다지 중요하지 않다. 더욱이 이러한 ‘균형’은 우연이 아닌 서로 상이한 악구 단위에서 치밀한 구상에 의하여 설계되었다는 점을 주목하여야 한다. 즉 1주제는 비대칭적인 4+5의 선행-후행 악구 구성으로 18박인 반면 2주제의 경우 선행-후행 악구의 구분이 없는 악구가, 종지 부분이 반복으로 연장됨에 따라 16박을 이룬다. 그 결과 서로 상이한 악구 구조임에도 불구하고 1주제 영역과 2주제 영역은 29박과 32박이라는 동등한 비율로 형성되는데 영역 간 ‘균형’을 맞추는 완충적 역할은 재진술(restatement)을 통하여 이루어진다. 이미 언급한 바와 같이 1주제와 2주제는 공통적으로 진술과 재진술이 한 쌍을 이루어 주제 영역을 구성하며 각 주제 진술 후 경과구나 연결구 없이 곧바로 재진술로 연결되는데 재진술은 서로 상이한 악구 단위의 주제영역이 동일한 비율을 이룰 수 있도록 돕는 역할을 한다.

주제 영역의 ‘균형’이 상위 계층인 각 부분(section)에서도 동일한 비율로 구성되었음은 <예 12>의 도표에서 이미 논의되었다. 이를 박(beat) 단위에서 좀 더 면밀히 살펴보면 <예 14>와 같다.

<예 14> 도돌이표를 고려한 순환 2부분 형식



65½박-40박-82½박으로 이루어진 제시부-발전부-재현부의 3부분 구성은 그 비율이 비대칭적이다. 그러나 제시부 끝의 도돌이표가 실행된다면 제시부는 모두 131박으로 확장되며 이는 발전부와 재현부를 통합

한 박(122½박)에 상응하는 균형 잡힌 비율로서 나타난다. 물론 이때 발생하는 근소한 박의 차이는 앞서 언급한 바와 같이 간과해도 무방하다. 그리하여 3부분 형식의 소나타에서 도돌이표를 고려한다면 악장의 ½을 차지하는 제시부는 A에, 발전부와 통합된 재현부는 2부분 형식에 해당하며 더욱이 A'의 후반부인 재현부에서 제시부(a)의 소재가 회귀됨에 따라 제1악장은 '순환 2부분 형식의 소나타'로서 해석이 가능하다. 이러한 해석이 가능하도록 한 요인은 하나 이상의 형식적 계층에 내포되어 있는, 고전시대의 이념인 '균형'과 '대칭'이며 스트라빈스키는 이를 소나타 형식이라는 틀 안에서 자신만의 독특한 방식으로 발전시켰다.

균형과 대칭은 악장의 형식뿐 아니라 조중심 체계에도 영향을 끼친다. 이 작품에서도 《피아노 소나타》와 마찬가지로 조중심 체계가 채택되었지만<sup>23)</sup> 기존 소나타 형식의 1·2주제간 조성 관계는 상당 부분 모방된다. 즉 제시부의 1주제가 F 조중심 체계였다면 2주제는 C로 이동되는데 이것은 소나타 형식에서 1주제가 장조일 경우 2주제는 딸림조 관계에서 진술되는 것에 상응한다. 기존 소나타 형식을 그대로 따른다면 재현부에서의 1·2주제는 모두 원조에 해당하는 F 조중심에서 재현되어야 할 것이다. 특히 재현부 1주제에서 원조로의 복귀는 재현부의 시작을 알리는 중요한 표식이기 때문에 더욱 중요하다. 그러나 1·2주제가 재현부에서 반복될 때 F 조중심 체계의 재현은 2주제가 시작되는 부분에서야 뒤늦게 이루어진다. 이를 도표화 하면 다음과 같다.

23) 화이트(White)는 이 작품의 1·2주제를 F 장조와 C 장조로 본다. 그러나 필자는 주어진 조표는 F장조이지만 1주제에서 각 성부가 선적으로 만들어내는 F 장음계 조성층이 수직적으로 결합되었을 때 화성적 기능이 불분명한 불협화음을 형성하기 때문에 F 조중심 체계라 분석하였다. 제시부의 도입마디를 예로 들어보면 각 성부가 선적으로 만들어내는 층은 F 장음계로서 손색이 없지만 상 3성부가 수직적으로 결합되었을 때 형성되는 화음은 C 장단7화음에 A가 추가된 것으로 이들이 최저 성부인 피아노 II의 F 장3화음과 부딪히면서 총체적으로 (013568)을 형성한다.

<예 15> 악장 주요 부분의 조중심 체계

제시부		발전부	재현부	
1주제	2주제		1주제	2주제
F	C	E, A <sup>b</sup>	C	F

악장의 조중심은 F-C-E, A<sup>b</sup>-C-F로 이동하며 이는 발전부(E, A<sup>b</sup>)를 중심으로 대칭 관계이다. 발전부에서 채택된 E와 A<sup>b</sup>도 각각 C의 장3도 위와 장3도 아래 관계로서 대칭적 특성을 보인다. 즉 재현부의 1주제가 F조로 회귀되지 않음으로써 기존 소나타 형식과 다른 양상을 보이지만 그 대신 고전 시대의 이념인 균형과 대칭을 주요 부분의 조중심 체계에서 긴밀하게 표현함을 알 수 있다.

이상으로 논의한 바와 같이 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서 신고전주의 경향은 악장의 구조, 조중심 체계에 적용된 ‘균형’과 ‘대칭’이라는 고전시대의 이념을 통하여 실현된다. 그렇다면 이와 같은 작품 구조에서의 균형과 대칭이 암시하는 것은 무엇일까? 그것은 무엇보다도 이 작품에서 스트라빈스키의 작곡어법이 고전시대에 실행되었던 관습(convention)-작품 구조-에 근거를 두고 있음을 의미한다. 이와 관련된 콘의 설명<sup>24)</sup>을 부연하면 첫째, 균형을 근거로 설계된 작품의 구조는 스트라빈스키 작품에서 나타나는 문제점인 화성리듬을 보완하는 역할을 한다. 그 이유는 화성 리듬이 정적인 스트라빈스키의 작품에서 균형을 근거로 한 비율(proportion)은 화성 영역의 전환점(turning point)을 선택하는 데 중요한 근거를 제시하기 때문이다. 둘째, 악구와 악절 구조에서 드러나는 고전시대 균형은 화성 진행이 뒷받침되어야 한다. 그러나 스트라빈스키의 작품에서 조성의 개념은 조중심이나 온음계(diatonic)로 변형되기 때문에 이를 보완하기 위하여 스트라빈스키는 악

24) Edward T. Cone, “The Uses of Convention: Stravinsky and His Model,” 33.

구, 악절 구조의 균형에 더욱 심혈을 기울인다는 것이다.

#### 4. 맺으면서

우리는 스트라빈스키가 신고전주의의 선구적 작곡가임에 동의하며 1920-40년대에 작곡된 그의 작품들을 망설임 없이 신고전주의의 작품으로 분류한다. 하지만 어떠한 방식으로 신고전주의의 특성이 표출되고 있는지에 관해서는 여전히 의문점을 가지고 있으며 신고전주의의 출발점인 ‘전통’의 범위에 대해서 때로는 혼란스럽다. 혼란의 주요 원인은 -킬리언-길버트의 논의와 같이- 신고전주의적 경향은 작품에 따라 다각적으로 표현되며 이를 일반화하는 것이 어렵기 때문일 것이다. 이와 관련하여 음악학자들은 전통으로부터 스트라빈스키의 스타일이 어떻게 수정되고 확장되었는지에 분석의 초점을 맞추어야 한다고 조언한다.

필자는 스트라빈스키의 신고전주의 피아노 작품 중 소나타 형식을 채택한 《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》의 분석을 통하여 다각적 측면에서 보이는 두 작품의 신고전주의적 경향을 논하였다. 두 작품에서 신고전주의 경향은 소나타의 기본 요소라는 전통의 수용으로부터 시작되었다. 기존의 조성 체계는 현대 화성 어법과 절충되는 과정에서 ‘조중심’으로 대체되었으며 스트라빈스키가 보다 면밀히 주목한 것은 1·2주제의 구상과 발전 과정이었다. 제시부에서 등장하는 1·2주제는 대조적 기능보다는 주제 간의 상호 관계성을 바탕으로 구상되었다. 《피아노 소나타》 1주제의 성부 진행과 2주제의 악구 구조에서 드러나는 불연속성과 불규칙성은 신고전주의적 경향이 스트라빈스키만의 독특한 방식으로 표현된 예이며 《두 대의 피아노를 위한 소나타》에서 신고전주의적 경향은 악장의 구조, 조성 체계에 적용

된 ‘균형’과 ‘대칭’이라는 고전시대 이념을 통하여 드러났다. 이와 같이 두 작품에서 신고전주의적 경향은 작품 구상에서 뿐 아니라 추상적 개념의 적용을 통하여 다각적으로 표현되었다.

《피아노 소나타》와 《두 대의 피아노를 위한 소나타》는 동일 악기와 형식을 매개체로 하는 작품이지만 전통에 대한 해석은 스트라빈스키의 현대 어법과 질충하는 과정에서 다양성을 가지고 표현되었다. 레셈은 “역사적으로 의식 있는 작곡가는 과거를 회복하려는 시도나 명백한 스타일을 모방하려는 시도를 하는 것이 아니라 과거를 이후의 발전 동기로 삼는다”라고 일축한다. 스트라빈스키 또한 전통을 수용하여 변형하는 과정을 통하여 고유의 스타일을 창조, 발전시켰다. 그러므로 작품별로 다양하게 나타나는 스트라빈스키의 신고전주의적 경향도 전통이 수용되고 변형되는 과정에 주목한다면 때로 모호한 정의에도 불구하고 분석의 근거를 마련할 수 있을 것이다.

## 참고문헌

- 오희숙. 『20세기 음악』. 심설당, 2004.
- 허영환. “스트라빈스키.” 『20세기 작곡가 연구 I』. 음악세계, 2000.
- Antokoletz, Elliott. “Transformations of a Special Non-Diatonic Mode in Twentieth-Century Music: Bartok, Stravinsky, Scriabin and Albrecht.” *Music Analysis* 12/1 (1993), 25-45.
- Boretz, Benjamin and Edward T. Cone(eds.). *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*. New York: Norton, 1972.
- Christensen, Thomas. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Cone, Edward T. “The Uses of Convention: Stravinsky and His Models.” *Musical Quarterly* 48/3 (1962), 287-99.
- Craft, Robert. “A. On the Symphonies of Wind Instruments. B. Toward Corrected Editions of the Sonata, Serenade, and Concerto for Two Pianos. C. The Chronology of the Octet.” *Perspectives of New Music* 22/1 (1983-84), 448-63.
- Fulcher, Jane F. “The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism.” *The Journal of Musicology* 17/2 (1999), 197-230.
- Hansen, Peter S. *An Introduction to Twentieth Century Music*. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1961.
- Hyde, Martha M. “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music.” *Music Theory Spectrum* 18/2 (1996), 200-235.
- Kielian-Gilbert, Marianne. “Stravinsky’s Contrasts: Contradiction and Discontinuity in His Neoclassic Music.” *The Journal of Musicology* 9/4 (1991), 448-80.
- Lang, Paul Henry(ed.). *Stravinsky: A New Appraisal of His Work*. New

- York: Norton, 1963.
- Lessem, Alan. "Schoenberg, Stravinsky, and Neo-Classicism: The Issues Reexamined." *The Musical Quarterly* 68/4 (1982), 527-42.
- Messing, Scott. "Polemic as History: The Case of Neoclassicism." *The Journal of Musicology* 9/4 (1991), 481-97.
- Morgan, Robert P. *Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1991.
- Rogers, Lynne. "Stravinsky's Break with Contrapuntal Tradition: A Sketch Study." *The Journal of Musicology* 13/4 (1995), 476-507.
- Rosen, Charles (Rev. ed.). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W.W. Norton & Company, 1997.
- Schoenberg, Arnold. "Problems of Harmony." In *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, edited by Leonard Stein. Berkeley: University of California Press, 1975.
- Straus, Joseph N. "Stravinsky's Tonal Axis." *Journal of Music Theory* 26/2 (1982).
- \_\_\_\_\_. "Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern." *The Musical Quarterly* 72/3 (1986), 301-28.
- Stravinsky, Igor. *Igor Stravinsky: An Autobiography*. New York: The Norton Library, 1962.
- Toorn, Pieter C. van den. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Walsh, Stephen. *The Music of Stravinsky*. New York: Oxford University Press, 1988.
- White, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and His Works*. London and Boston: Faber and Faber, 1979.
- Whittall, Arnold. "Neo-Classicism." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol. 17, 753-55. Oxford: Oxford University Press, 2001.

## Abstract

## Various Neoclassic Tendencies Reflected in Igor Stravinsky's *Piano Sonata* and *Sonata for Two Pianos*

Park, Jiyoung

The purpose of this paper is to reexamine Igor Stravinsky's neoclassic piano works, *Piano Sonata*(1924) and *Sonata for Two Pianos*(1943-44), with reference to the traditional sonata form and its reestablishment. His neoclassic tendency begins with the use of the elements of the traditional sonata form, such as the division of sonatas into three distinct sections, and the first and second themes in the exposition. However, the use of the elements of a sonata does not imply merely a return to the earlier musical eras. His first movements of *Piano Sonata* and *Sonata for Two Pianos* are characterized by disproportion in the development, and the lack of modulating elements, which results in a relatively short development. Furthermore, he not only replaces the tonality with a tonal centrality, but also manipulates the voice-leading line and phrase structure, which creates a sense of discontinuity and irregularity. Other distinctive features of neoclassic tendencies are the balance and symmetry in the structure of the movement as well as the tonal centrality, which are applied abstractively.

Keywords: Igor Stravinsky, neoclassicism, sonata form, *Piano Sonata*(1924), *Sonata for Two Pianos*(1943-44)

투 고 일	심 사 일	게재 확정일
2011년 4월 22일	2011년 4월 28일~5월 6일	2011년 5월 15일