



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](#)

신 인 선 교수지도  
석사학위 청구논문

쇼스타코비치 《첼로 소나타》에  
나타난 신고전주의 작곡 기법의 연구

-제1악장 분석을 통해-

2021

성신여자대학교 일반대학원

반주학과

유 인 지

쇼스타코비치 《첼로 소나타》에  
나타난 신고전주의 작곡 기법의 연구  
-제1악장 분석을 통해-

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 11월

성신여자대학교 일반대학원

반주학과

유 인 지

# 인 준 서

유인지의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 11월

심사위원장 김 미 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 신 인 선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 일반대학원

## 논문개요

드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906-1975)는 교향곡, 현악 4중주곡, 협주곡, 오라토리오, 발레음악, 영화음악 등 다양한 장르를 아우르는 작품을 통해 러시아 사회주의 리얼리즘 속에 제한된 음악 언어를 하면서도 자신만의 작품 세계를 개척한 작곡가이다. 본 논문에서는 쇼스타코비치의 《첼로 소나타》의 분석을 통해 신고전주의적 음악 어법을 연구하고자 한다.

쇼스타코비치의 《첼로 소나타》를 분석하기에 앞서, 그가 영향받은 정치적 상황들과 문화정책 그리고 그에 따른 창작 활동들을 선행 연구하여 그의 작품 활동이 정치적 상황들과 깊은 연관이 있음을 확인했다. 신고전주의와 쇼스타코비치의 신고전적 경향은 당시 정치적, 문화적 관계에서 영향을 받은 것이기 때문에, 쇼스타코비치의 작품 속에서 신고전적 경향의 생성 배경을 다루기에 앞서 중요한 부분이다.

쇼스타코비치의 《첼로 소나타》에 나타난 신고전주의적 음악 어법을 알기 위해 본 논문에서는 먼저 신고전주의의 개념을 살펴본 후, 신고전주의적 음악 어법으로 볼 수 있는 특징을 적용하였다. 작곡가들마다 반영한 어법이 달라 공통분모를 찾기는 어렵지만, 작품들 속에 나타난 음악적 특징들의 연구를 통해서 공통적으로 설명할 수 있는 특징들을 적용하였다.

이러한 이론적 배경을 바탕으로 쇼스타코비치에서 확인된 작품은 《교향곡 제5번》, 《피아노 5중주》 그리고 《바이올린 협주곡 제1번》이다. 《교향곡 제5번》, 《피아노 5중주》는 소나타 형식의 짜임새를 유지하면서도, 푸가 형식에서 사용하는 리듬 변화와 모방기법 그리고 전형적인 푸가 짜임새를 가지고 있었다. 《바이올린 협주곡 제1번》은 소나타 형식과 밀접한 악장 구성을 하고 있지만, 다악장 구성 속에 반음계적 조성의 관계를 가지면서

새로운 조성적 모습으로 연결되고, 파사칼리아와 리토르넬로 형식을 활용하면서 바로크적인 형식을 수용한 모습을 보였다. 이러한 모습은 신고전주의적 어법으로 해석할 수 있었다.

이렇게 쇼스타코비치의 작품들에 나타난 특징을 《첼로 소나타》의 1악장에 국한시켜 분석한 결과, 소나타 형식의 기본 틀을 가지면서도 독자적인 신고전주의적 어법을 담고 있었음을 확인하였다.

첫째, 소나타 알레그로 형식으로 작곡된 제1악장의 두 개의 주제는 조성적 대조를 보이며, 두 주제가 이중유사악절로 규칙적인 형태의 구조를 가지는 것을 확인하였다. 둘째, 재현부에서 제2주제가 먼저 재현되는 내용을 통해 소나타 알레그로 형식에서의 예외적인 모습으로 해석되는 것을 확인하였다. 셋째, 발전부에서는 제시부와 두 개의 주제를 구성하는 음형을 바탕으로 두 주제의 음형을 결합하여 새로운 모티브로 발전부의 도입을 시작하고, 제2주제는 제시부의 제2주제에 나타난 동기적 요소들과의 결합으로 이루어졌다. 이러한 연구 내용을 통하여 쇼스타코비치는 형식적 관점에서의 고전적 방법론을 바탕으로 둔 신고전주의적 내용을 보여주고 있다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 본론 .....	4
1. 쇼스타코비치의 창작과 정치적 배경 .....	4
2. 쇼스타코비치 창작 속 신고전주의 .....	13
1) 신고전주의의 개념과 음악적 특징 .....	13
2) 쇼스타코비치 창작과 신고전주의 .....	20
3. 신고전주의적 관점에서 본 《첼로 소나타》의 분석 .....	27
1) 작품의 전체 개괄 .....	27
2) 신고전주의적 관점의 제1악장 분석 .....	27
III. 결론 .....	47

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 표 목 차

〈표 1〉 《첼로 소나타》 제1악장의 구성 .....	28
〈표 2〉 《첼로 소나타》 제1악장 제1주제의 구성 .....	29
〈표 3〉 《첼로 소나타》 제1악장 제2주제의 구성 .....	32

## 악보 목차

악보 예 1) 《교향곡 제5번》 제1악장 마디 1-3 .....	21
악보 예 2) 《교향곡 제5번》 제1악장 마디 215-222 .....	22
악보 예 3) 《피아노 5중주》 제2악장 마디 1-32 .....	23
악보 예 4) 《바이올린 협주곡 제1번》 제3악장 마디 1-17 .....	25
악보 예 5) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 1-14 .....	30
악보 예 6) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 15-20 .....	31
악보 예 7) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 21-27 .....	32
악보 예 8) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 54-86 .....	34
악보 예 9) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 104-111 .....	35
악보 예 10) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 171-195 .....	37
악보 예 11) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 196-212 .....	38
악보 예 12) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 107-129 .....	40
악보 예 13) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 130-153 .....	43
악보 예 14) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 110-113, 154-171 .....	45
악보 예 15) 《첼로 소나타》 제1악장 마디 220-229 .....	46

## I. 서론

본 논문은 쇼스타코비치(Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975) 《첼로 소나타》(*Sonata for Violoncello and Piano*, Op. 40)의 제1악장을 중심으로 신고전주의 경향으로 볼 수 있는 음악적 특징들을 연구하는 논문이다. 연주자로서 이 작품을 연주할 때, 이 곡은 1934년 즉 20세기에 작곡된 곡임에도 불구하고 소나타라는 고전적 형식 파악을 가능하게 한다. 그러므로 작품 분석을 통해 음악사에서 쇼스타코비치를 신고전주의 작곡가로 명명하는 이유를 확인하고 연주해석에 도움을 받고자 한다. 1920년대 초 유럽에서 발생한 신고전주의와 쇼스타코비치의 신고전적 경향은 당시 정치적, 문화적 관계에서 영향을 받은 것이기 때문이다. 따라서 쇼스타코비치의 작품 속의 신고전적 경향의 생성 배경을 다룰 것이라는 전제를 하고 있다.

이러한 연구 목적에 도달하기 위하여 본 논문에서는 다음과 같은 방법으로 연구할 것이다. 첫째, 쇼스타코비치가 작품의 창작 활동에 있어서 영향을 받은 정치적 배경에 대해서 알아본다. 생애만 살펴보지 않고 정치적 배경과 함께 살펴보는 이유는, 당시 스탈린(Iosif Stalin, 1879-1953)을 중심으로 정치권이 예술 활동을 간섭하고 있었고, 작품의 창작에 있어서 영향을 받을 수밖에 없었기 때문이다. 둘째, 신고전주의로 명명되는 예술사조는 어떤 음악 어법을 담고 있을 때 사용되는지 알아보고, 쇼스타코비치와 동시대에 활동했던 작곡가들이 어떤 음악적 요소들을 가지고 작품 속에 신고전주의 음악 어법을 반영했는지를 살펴본다. 작품 속에서 공통적으로 언급할 수 있는 특징들을 적용하고자 한다. 셋째, 이러한 이론적 배경을 바탕으로 쇼스타코비치의 신고전주의 어법을 확인한다. 신고전주의를 대변하는

작곡가와 작품들 속에서 공통적으로 등장하는 음악 어법을 바탕으로 두고 쇼스타코비치의 작품들을 선정하여 신고전주의 음악 어법을 살펴본다. 넷째, 《첼로 소나타》 제1악장의 분석을 통해 이론적 배경에서 확인한 신고전주의 음악 어법 특징들이 나타났는지를 확인하고자 한다. 고전적인 형식의 수용은 소나타라는 명칭 속에서 제1악장의 분석의 중심에 있기 때문이다. 전체 악장은 고전적인 면에서 형식적 그리고 조성적인 내용을 갖고 있다. 제1악장은 소나타 알레그로 형식의 d단조, 제2악장은 스케르초 형식의 a단조, 제3악장은 복합 3부 형식의 b단조, 제4악장은 론도 형식의 d단조로 소나타 형식 속에서 빠르기 대조와 명확한 조성의 모습이 있고 제1악장과 제4악장이 원조를 유지하는 고전적 조성의 모습을 갖고 있다. 연구 범위를 제1악장에 국한하였지만, 나머지 악장들도 고전적인 내용과 연결되기 때문에 제1악장을 중심으로 신고전주의적 모습에 있어서 형식적인 측면을 중심으로 언급할 것이다.

이 작품을 연구하기 위해서 선행 논문을 살펴보았다. 이 작품이 직접적으로 언급된 선행 논문은 31개로, 전 악장을 분석 연구한 논문이 30개로 대다수를 차지했으며, 제1악장을 중심으로 연구한 논문도 있었다.<sup>1)</sup> 31개의 선행 논문들은 오직 분석 연구에 중점을 둔 연구물들이 많았다. 분석 연구물들은 소나타 형식을 전제로 하고 분석했을 것으로 생각되지만, 분석 연구물들의 대부분은 악장별 또는 악장 속의 각 부분별 분석에만 집중하는 경향을 보였다. 전 악장을 분석 연구한 논문 중에는 쇼스타코비치의 생애 속에서 스탈린의 문화정책 또는 당시의 정치 및 사회적 배경을 언급한 논문도 있었다.<sup>2)</sup> 쇼스타코비치는 독자적인 모더니즘 경향을 가지고 있으면서도 정

1) 최지아, “쇼스타코비치의 첼로소나타 D단조 Op. 40에 관한 분석 연구”, (한양대학교 대학원 석사학위논문, 2016).

2) 김선경, “D.Shostackovich Cello sonata op.40 in d minor의 연구 -음악적 특색을 중심으로-”, (전북대학교 대학원 석사학위논문, 2006) ; 최혜수, “D.쇼스타코비치의 첼로소나타 라단조 Op.40에 관한 연구분석”, (경희대학교 대학원 석사학위논문, 2016).

치적인 영향에 있을 때는 사회주의 리얼리즘 입장에 순응했기 때문에, 그의 생애 속에 창작과 정치적 배경을 녹여낸 것은 본 논문과 같은 관점으로 볼 수 있다. 분석 연구물들을 분류하면, 각 부분을 세부적으로 분석하는 데 중점을 둔 논문이 있는 반면에 소나타라는 형식적 관점, 즉 신고전주의라는 예술 사조를 전면에 두고 작품을 분석한 논문도 있었다.<sup>3)</sup> 하지만 제1악장을 중심으로 분석 연구한 선행 논문을 살펴보니 시기별 작품 특징과 대표 초기작품을 나열하는 식으로 이론적 배경을 연구하였지만, 신고전주의 또는 스탈린의 문화정책이 언급되지 않았다. 따라서, 신고전주의와 스탈린의 문화정책을 연결 지어 연구하는 부분의 필요성이 있다고 판단되어, 쇼스타코비치의 다른 작품들을 선정하여 쇼스타코비치에서 신고전주의적 관점이 있는지를 확인하는 부분을 통해 쇼스타코비치가 신고전주의 작곡가라는 것을 확인한 다음 이 작품을 분석할 것이다. 이는 기존 연구물들이 오로지 이 작품만을 가지고 형식적 측면에서 분석했거나, 전반적인 창작 배경에 관한 선행연구 없이 작품 세계의 탐구 또는 작품 분석에 중점을 두었다는 점에서 볼 때 분명한 차이가 있다.

그러므로 본 논문에서는 쇼스타코비치의 창작적 모습이 신고전주의와 스탈린의 문화 정책과 깊은 연관이 있다는 것을 이 논문에서 중점적으로 언급할 것이다.

본 논문에서 사용된 악보는 시코르스키 에디션(Edition Sikorski)으로 1957년에 출판된 해석본 악보를 사용하였다.

---

3) 임성은, “Sonata for Cello and Piano in d minor, Op.40의 음악 분석을 통한 Dmitri Shostakovich의 음악 연구”, (국민대학교 석사학위논문, 2007) ; 고주영, “Dmitry Shostakovich ‘Sonata for cello and piano in d minor, Op.40’ 분석 연구”, (성신여자대학교 석사학위논문, 2009) ; 장수진, “프로코피에프와 쇼스타코비치 기악소나타의 작곡기법 비교 연구 : 프로코피에프 플루트 소나타 op.94와 쇼스타코비치 첼로 소나타 op.40을 중심으로”, (상명대학교 일반대학원 석사학위논문, 2014).

## II. 본 론

### 1. 쇼스타코비치의 창작과 정치적 배경

드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906-1975)는 1906년 9월 25일 러시아 상트페테르부르크에서 태어났다. 아버지는 드미트리 보레슬라보비치 쇼스타코비치(Dmitri Boleslavivich Shostakovich, 1875-1922)로 측량청 공무원이었고, 어머니는 코코올리나(Sofia Vasilyevna Kokoulina, 1878-1955)로 결혼 전까지 페테르부르크 음악원에서 피아노를 전공했다. 9세 때 어머니에게 피아노를 배우고, 글리아씨(Ignaty Glyasser, 1862-1925)에게 피아노와 작곡을 배웠다. 1917년 2월 혁명이 일어난 직후 쇼스타코비치는 《혁명의 희생자들을 기념하는 장송행진곡》(*Funeral March in Memory of the Fallen Heroes of the Revolution*)을 작곡하였다. 11살의 나이로 작곡한 이 곡은 작품 번호가 붙지 않은 피아노곡으로, 그가 혁명적이고 사회 참여적인 작곡 활동을 이어나가는 계기가 되었다.<sup>4)</sup>

1919년부터 1925년까지 그는 상트페테르부르크 음악원에서 니콜라예브(Leonid Nikolaev, 1878-1942)와 슈타인베르크(Maximilian Steinberg, 1883-1946)에게 각각 피아노와 작곡을 배웠다. 그는 졸업 작품으로 1923-24년에 걸쳐 첫 번째 교향곡을 작곡하고 이듬해인 1925년에 초연하였으며, 1926년에는 음악원을 졸업하였다.

쇼스타코비치가 1927년에 《교향곡 제2번》(Op. 14)을 초연한 이때는

---

4) Solomon Moiseyevich Volkov, *Testimony : The memoirs of Dmitri Shostakovich* (London and New York : HarperCollins Publishers, 1979), 김병화 번역, 『증언』 (온다프레스, 2019), 34.

스탈린(Iosif Stalin, 1879-1953)이 서서히 정권을 잡아가는 시기였고, 1925년에 결성된 프롤레타리아 음악인 협회(Russian Association of Proletarian Musicians, RAPM)는 사회주의 리얼리즘 입장을 따라가게 되었다.<sup>5)</sup> 《교향곡 제2번》은 러시아 혁명 10주년 기념식을 기념하기 위하여 말코(Nikolai Malko, 1883-1961)<sup>6)</sup>의 지휘로 1927년 11월 5일에 초연이 이루어졌다. 이 곡에는 혁명 속에서의 사회적 상황이 반영되었고, 러시아 민족의 암울한 역사 속에서 저항과 투쟁을 거듭하다 마침내 승리의 찬가를 부르는 내용을 갖는다. 쇼스타코비치는 이 교향곡에 극단적 폴리포니와 규칙적이지 않은 모방기법을 사용하여, “무질서한 움직임 속에서 에너지가 서서히 축적되는 과정을 표현”<sup>7)</sup>하였다.

《교향곡 제2번》의 초연과 같은 해에 쇼스타코비치는 첫 오페라인 《코》(*The Nose*, Op. 15, 1927-1928)를 구상하기 시작하여 이듬해 완성하였고 1930년에 초연하였다. 이 오페라는 고골(Nikolai Vasilievich Gogol, 1809-1852)의 단편 소설 『코』의 대본을 오페라로 각색한 작품이다. 쇼스타코비치는 빠른 장면 변화와 몽타주 기법의 사용, 폴카나 왈츠부터 연주용으로 쓰이는 간주곡과 아리아, 그리고 성가에 이르는 여러 가지 장르들을 이 작품에서 동등하게 사용하였다.<sup>8)</sup>

5) 1917년의 2월 혁명을 계기로 러시아 임시정부가 수립되었으며, 같은 해 10월 혁명 이후 사회주의 연방 공화국이 수립되었고 이는 사회주의 국가 건설로 이어졌다. 사회주의 국가가 건설되면서 레닌(Vladimir Lenin, 1870-1924)에 이어 스탈린이 권력을 이어받았다. 스탈린은 1921년에 신 경제정책을 수립하였으며, 이 시기에 다양한 문학 집단이 생겼다. 이 집단들은 사회주의적 인간상, 신구 세대의 갈등에 많은 관심을 보였다. 스탈린은 1928년에 5개년 경제계획을 발표하면서 사회주의 국가를 구체적으로 건설하기 시작하였고 이때부터 예술인들을 대상으로 정치적 탄압의 도구로 이용하였다. - 김미연, “D. Shostakovich 《교향곡 제 5번》에 반영된 사회주의 리얼리즘 연구”, (충남대학교 대학원 석사학위논문, 2016), 8-11, 14.

6) 말코는 쇼스타코비치의 교향곡 제1번과 교향곡 제2번을 초연하였고, 쇼스타코비치의 교향곡을 외국에 알리는 데 큰 역할을 하였다. - Solomon Moiseyevich Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 175.

7) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』 (서울 : 음악세계, 2006), 31.

8) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』, 268.

《코》에 담긴 이러한 음악적 내용들은 전통적인 오페라와의 차별성을 보인 그의 도전이었지만, 《교향곡 제2번》과 달리 사회주의 리얼리즘과 거리가 멀다는 이유로 RAPM으로부터 비판을 받았다.<sup>9)</sup>

《교향곡 제3번》(Op. 20)은 1929년에 여름 휴가를 다니던 중 완성되었다. 이 곡은 《교향곡 제2번》 그리고 《코》 보다 상대적으로 이해하기 쉬운 음악 어법으로 작곡되었다. 여름 휴가지에서 느꼈던 전원 분위기를 연상시키는 선율은 부드러운 흐름을 가지고 있으며, 조성 또한 명확하게 들리게 하였다. 이 곡이 소나타 형식을 기반한 주제의 전개 및 재현 기법으로 작곡되지 않았지만, 푸가 기법을 이용해 주제를 전개한 부분, 그리고 서정적인 왈츠의 모습도 보인다.<sup>10)</sup> 이러한 것들은 앞서 곡들과 비교했을 때 한층 더 명료하고 간결해진 음악적 요소들을 바탕으로 《교향곡 제3번》을 쇼스타코비치가 작곡했음을 알 수 있게 한다. 따라서 이 곡은 앞서 곡들처럼 비판을 받을만한 음악적인 요소들의 사용을 줄여 대중들로부터 좋은 평가를 얻기 위한 그의 노력을 알 수 있는 곡이다.

1930년에 그는 새로운 오페라인 《므첸스크의 맥베드 부인》(*Lady Macbeth of Mtsensk District*)을 구성하기 시작하여 1933년에 완성하였다. 이 작품은 레스코프(Nikolai Leskov, 1831-1895)의 동일 이름 소설에서 줄거리를 따온 것으로, 부유한 상인의 부인에서 몰락하는 여성의 삶을 생생하게 그려냈다. 여주인공 카테리나 이즈마일로바(Katerina Izmailova)와 얽힌 불륜, 연쇄살인에 이어 동반 자살로 이어지는 여성의 비극적인 종말을 당대 정치 그리고 사회적 부조리와 연관지어 작곡한 오페라이다. 《므첸스크의 맥베드 부인》은 1934년 1월에 초연되었고 러시아 내에서 대중적인 인기를 불러일으킨 작품으로 모스크바에서는

9) 허영환, “쇼스타코비치”, 『20세기 작곡가 연구 III』, 이석원, 오희숙 책임편집 (서울 : 음악세계, 2003), 164.

10) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』, 36-39.

여주인공의 이름으로 제목을 붙여 1934년부터 2년 동안 매주 공연되었고 볼쇼이 극장에서도 공연되었을 정도로 반응이 좋았다. 그 후 1936년까지 스톡홀름, 프라하, 런던, 취리히 등 유럽의 주요 도시들에서도 이 오페라의 공연이 이어졌다.

《므첸스크의 맥베드 부인》이 성공적으로 연주되는 동안, 스탈린을 중심으로 체제 정비가 강화되고 있었다. 1932년에 스탈린의 명령으로 RAPM이 해산되고, 곧이어 ‘작곡가 동맹 결성 준비위원회’가 구성되었고, 이 위원회에서 예술계에 대한 사회주의 리얼리즘에 대한 정의가 내려졌다. 첫째, 대중이 이해하기 쉽고 러시아 민족으로서의 정체성을 갖는 것을 사회주의 리얼리즘의 기본으로 지켜야 했다. 둘째, 모든 예술 활동에는 영웅적, 낙관적, 아름다움, 반모더니즘 경향, 부르주아 문화에 대한 투쟁성을 담아야 했다. 스탈린은 언제나 당의 통제 속에서 예술 활동이 이루어져야 한다는 사회주의 리얼리즘의 원리를 바탕으로 공산주의 사상에 바탕을 둔 예술 활동에 대해서만 인정하고, 사회주의 리얼리즘의 기본 원리에서 벗어나는 작품에 대해서는 정치적인 목적을 행사하는 데 이용하였다.

쇼스타코비치의 작품이 정치적으로 이용당하기 시작한 것은 문화부 장관인 부브노프(Andrei Boubnov, 1883-1940)와 스탈린이 1936년 1월 26일에 《므첸스크의 맥베드 부인》을 관람한 직후부터였다. 이틀 뒤인 28일 『프라우다』 신문에는 이 작품에 대해 무기명으로 “음악이 아니라 혼돈”<sup>11)</sup>이라는 사설이 실렸다. 이는 예술 정책에 대한 스탈린의 견해를 전달하기 위한 것이었다. 스탈린이 가지고 있는 사회주의 리얼리즘에 부합하는 오페라의 견해는 당연히 사회주의적 주제를 다뤄야 했으나, 이 오페라가 가지고 있는 주제는 한 여성의 불륜, 연쇄살인, 동반 자살로 이어지는 것을 다뤘으며 이러한 주제는 러시아 민족으로서의 정체성, 낙관성이 반영되지

---

11) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 291.

못했기 때문에, 사회주의 리얼리즘의 입장에서 비판을 받을 수밖에 없었다. 그 후 모스크바와 페테르부르크에서는 이 오페라가 주요 비판의 대상이 되었고, 스탈린은 사회주의 리얼리즘이라는 범주 안에 들어오지 않는 예술가에 대해서는 고문을 가하였다.<sup>12)</sup>

1936년 쇼스타코비치는 《교향곡 제4번》을 작곡하였으나, 『프라우다』 사건과 바로 이어진 스탈린의 숙청을 피하고자 초연을 포기하였다. 스탈린은 쇼스타코비치의 음악적인 명성을 높은 가치로 여겼지만, 쇼스타코비치는 『프라우다』 사건으로 드러난 자신의 독자적인 음악 경향을 정리할 수밖에 없었다. 따라서 《교향곡 제4번》의 초연을 포기한 후 《교향곡 제5번》을 작곡하였다. 불과 4개월 만에 완성한 《교향곡 제5번》을 통하여 그는 사회주의 리얼리즘에 순응하는 방향으로 전환한 것을 보여주었다. 그럼에도 불구하고 《교향곡 제5번》안에는 쇼스타코비치만의 독자적인 특성이 남아있다. 소나타라는 형식적인 기본 틀과 두 개의 대조적인 주제를 가지나, 이 주제들을 모방기법으로 주고받기도 하고 한 악구 속에 서로 다른 성격의 주제 요소를 동시에 사용하는 변화를 준다. 또한, 정형화된 형식을 가지며 일반적인 오케스트라 편성에서 벗어나기도 한다. 즉 고전적인 형식 안에서 자신만의 어법을 살리면서도 정치적인 탄압 속에서 탄생시킨 작품이라 할 수 있다.<sup>13)</sup> 쇼스타코비치는 《교향곡 제5번》을 작곡했을 당시 작곡가 자신의 처지를 표명하기 위하여, 무소르그스키(Modest Mussorgsky, 1839-1881)의 오페라인 《보리스 고두노프》(*Boris Godunov*, 1868-1873)를 언급하면서, 그 오페라 속에 나타난 즐거움은 “강요된 것이고 위협 속에 만들어진 것”<sup>14)</sup>이라고 말했다.

12) 오경택, “20세기의 역사적 사건들과 쇼스타코비치의 음악 : 음악과 정치의 관계에 관한 소고(小考)”, 『문화와 정치』 6/4 (2019), 62.

13) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 423.

14) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 423.

《교향곡 제5번》의 초연은 1937년 11월 21일 러시아 혁명 20주년 기념일에 이루어졌고, 당시에 활동하였던 작가인 톨스토이(Alexei Nikolayevich Tolstoy, 1883-1945)는 이듬해에 《교향곡 제5번》이 쇼스타코비치의 사회주의 리얼리즘 반영을 보인 작품임을 평가했다.

“소비에트 청중들은 [...] 즐거운 일, 낙천적인 것, 스스로를 긍정하는 것에 대해서는 열광적으로 호응한다. 그렇기 때문에 쇼스타코비치의 밝은 인생관은 소비에트 청중들이 이해하고 받아들이기 쉬운 것이었다.”<sup>15)</sup>

당국에서는 “비판에 대한 지식인의 실천적이고 정당한 응답”<sup>16)</sup>이며 당에 대한 항복이라고 간주했지만, 동시대의 시인 아흐마토바(Anna Andreevan Akhmatova, 1889-1966)는 “상트페테르부르크 시민, 나아가 소련 국민의 고통과 운명을 대변하는 음악”<sup>17)</sup>이라고 느꼈다. 이러한 다양한 관점에 근거한 평가들은 곧 쇼스타코비치가 사회주의 리얼리즘의 입장에 순응했음을 확인시켜준다. 이런 평가에 힘입어 쇼스타코비치는 1939년에 레닌그라드 음악원의 교수로 임명되었다.

1940년에는 《피아노 5중주》를 작곡하였다. 《피아노 5중주》는 사회주의 리얼리즘 형태에 더욱 부합하는 모습을 하고 있다. 이 작품은 맑은 정서를 담아내는 것에 초점을 맞추어 《교향곡 제5번》이 가지고 있는 비극성과의 차별화를 보인다. 《피아노 5중주》는 탄탄한 짜임새와 간결하고 명료한 선율 및 성부 구성을 특징적으로 가지고 있는 작품이다. 그는 이 곡으로 이듬해 1941년 스탈린상 1위를 수상하였다.

---

15) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』, 56.

16) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 626.

17) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 626.

1939년 제2차 세계대전이 발발하였고, 히틀러(Adolf Hitler, 1889-1945)에 의해 1941년 6월 소비에트 침략을 당했고 7월 레닌그라드가 포위되었다. 이를 배경으로 쇼스타코비치는 《교향곡 제7번》을 작곡하였고, 이듬해 1942년 3월 5일에 쿠이비셰프에서 초연했으며 러시아 모스크바에서 대성공을 거두었다. 또한, 이 작품이 초연된 해 7월에는 미국에서 라디오 방송으로 초연되기도 하였다.<sup>18)</sup>

1945년에 2차 세계대전이 끝난 후에도 스탈린은 계속하여 문화정책에 관심을 기울였다. 스탈린은 1946년 2월부터 강압적인 정치를 위한 여러 가지 장치들을 준비하고 있었다. 서구 자본주의에 대한 적대감을 가지고 새롭게 문화정책을 세웠으며, 1946년 즈다노프(Andrei Zhdanov, 1896-1948)에 의해 실제 집행되었다.<sup>19)</sup> 즈다노프는 연극 및 영화 분야를 시작으로 음악 분야까지 대대적으로 단속을 이어나갔다. “만약 음악이 듣기 흉하고 추악하고 야만스러운 것이 되면, 그것은 그 자체의 존재 목적을 더 이상 충족시키지 못하게 되며 그런 것은 더 이상 음악이 아니다.”<sup>20)</sup> 라고 말한 즈다노프의 주장은 이상적인 예술은 오로지 아름다운 것, 고상한 것만을 추구해야 한다는 것이다. 1947년 11월에는 쇼스타코비치와 함께 당시 활발하게 활동하였던 작곡가인 무라델리(Vano Ilyich Muradeli, 1908-1970)의 오페라 《위대한 우정》(*The Great Friendship*)의 초연이 실패로 끝난 사실이 알려졌고, 스탈린이 이 오페라에 대하여 결의문을 발표하였다. 스탈린의 고향 오세티아 지방 민요가 아닌 레즈긴 지방의 국민적 민속춤인 레즈긴카(Lezghinka)를 새로 작곡한 것은, 스탈린이 이 오페라에 대하여 발표한 결의문을 야기하는 결정적인 근거가 되었으며 이러한 내용은 음악계에 대한 즈다노프의 단속에 있어서 시발

18) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 58.

19) 오경택, “20세기의 역사적 사건들과 쇼스타코비치의 음악 : 음악과 정치의 관계에 대한 소고(小考)” , 72.

20) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 378.

점이 되었다.<sup>21)</sup>

1948년 2월 공산당 중앙위원회에서는 형식주의와 반(反)민중주의 경향성을 혹독하게 비판했다. 러시아 민족으로서의 정체성에서 벗어나는 반민주주의적 음악 경향이 특히 눈에 띄는 작품을 작곡한 작곡가들의 명단에 쇼스타코비치가 포함되었고<sup>22)</sup>, 그 외에도 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953), 하차투리안(Aram Ilich Khachaturian, 1903-1978) 등 눈에 띄게 활동하던 작곡가들은 이 비판을 피할 수 없었다. 스탈린에 대한 충성심을 작품 속에 강하게 표현해야만 했던 이 상황에 부합하는 작품으로 쇼스타코비치는 《숲의 노래》(1949)를 발표하였다. 반면, 바로 이전에 작곡했던 《바이올린 협주곡 제1번》(1947-1948)과 《유대 민족시》(1948)에 대해서는 발표를 늦췄다. 그 이유는 형식주의적 경향으로 자신의 창작 영역에 제한을 받고 있을 뿐 아니라 당시에도 수그러들지 않았던 반(反)유대주의의 영향 속에 있었기 때문이다.<sup>23)</sup> 《숲의 노래》처럼 스탈린에 대한 충성심을 보여주고 사회주의 리얼리즘 경향을 살린 작품은 곧바로 발표했고, 자신만의 독자적 음악 어법을 갖고 있어서 형식주의적 경향이라고 비판을 받을 만한 작품들은 발표하지 않았다. 이러한 내용은 당시 스탈린 치하 속에서 쇼스타코비치가 창작에 제한을 받고 있음과 동시에 반 유대주의적인 탄압도 러시아에서 이어졌음을 알 수 있게 한다.

1953년 스탈린이 사망한 후, 스탈린이 내렸던 가혹한 문화정책들이 완화되는 분위기가 이어졌다. 당대 대표적인 작곡가 중 한 사람인 하차투리안은 즈다노프가 펼쳤던 예술 정책에 대한 비판과 더불어 예술가로서의 창조에 대한 자유를 인정해야 한다고 주장하였다.<sup>24)</sup>

21) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 347.

22) Solomon M. Volkov, 김병화 번역, 『증언』, 60.

23) 허영한, “쇼스타코비치”, 176.

24) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』, 84.

하차투리안의 이러한 주장은 소련의 음악 정책의 새로운 노선을 제시했을 뿐 아니라, 예술가로서의 정체성을 주장할 수 있는 통로 역할을 한 것으로 볼 수 있다.<sup>25)</sup> 하차투리안의 주장에 부합하는 쇼스타코비치의 작품은 《교향곡 제10번》으로, 자신의 이름을 딴 모티브를 도입한 이 작품은 예술가의 정체성을 주장하는 작품으로 평가받았다. 하지만 이 곡의 분위기가 전체적으로 어두워서, 사회주의 리얼리즘 입장에서 강조했던 낙관적인 요소를 찾아볼 수 없다는 이유로 논란이 일어났다. 이에 대하여 쇼스타코비치는 비극적인 분위기 속에서 인간미 넘치는 낙관주의를 표현하고자 했다는 주장을 하면서 논란을 불식시켰다.<sup>26)</sup>

그 후에는 1934년에 작곡되었으나 『프라우다』 사건으로 초연이 미뤄진 《교향곡 제4번》이 1961년 12월 30일에 모스크바에서 초연되었고, 스탈린의 예술 정책 속에서 즈다노프에게 억압을 받는 분위기 속에 초연이 미뤄졌었던 《바이올린 협주곡 1번》은 1955년에 초연되었다. 또한, 《므첸스크의 맥베드 부인》을 개작한 오페라 《카테리나 이즈마일로바》(*Katerina Izmailova*, 1956-1963)에 대한 연주 금지 조치가 풀리면서 1963년 1월 8일에 모스크바에서 초연되었다.<sup>27)</sup>

쇼스타코비치는 마지막 곡으로 《비올라 소나타》를 작곡하였으며 초판 악보를 전달한 후, 며칠 지나지 않아 지병인 심장병으로 인해 1975년 8월 9일 사망하였다.

25) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』, 84.

26) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』, 87.

27) 《카테리나 이즈마일로바》는 1961년 6월 작곡가 동맹의 회장인 흐레니코프(Tikhon Nilolayevich Khrenikov, 1913-2007)가 이 곡에 대한 연주 금지 조치를 완화할 것을 요청하였고, 이 요청을 중앙위원회가 받아들여면서 공식 초연이 이루어졌다. - 허영환, “쇼스타코비치”, 181.

## 2. 쇼스타코비치 창작 속 신고전주의

### 1) 신고전주의 개념과 음악적 특징

신고전주의란, 후기낭만주의(Post-Romanticism)의 과장된 감정이나 표현을 억제하고, 이전 시대의 양식으로 돌아가고자 하는 하나의 음악적 경향이다. 신고전주의의 개념 안에는 “모호함과 암시성으로 대변되는 인상주의에 대한 비판적 견해를 포함”<sup>28)</sup>하며, 표현주의에서 나타나는 조성 기능의 파괴 운동에 대한 반동으로 설명할 수 있다. 표현주의 음악에서는 으뜸음이 존재하지 않는 것을 기본 원칙으로 삼고, 조성 기능의 해체와 전통적인 형식의 분해로 음악적 현상을 표현하는 데 중점을 두었다. 표현주의의 중심에 있는 작곡가인 쇤베르크(Arnold Schoenberg, 1874-1951)는 과거의 조성 기능적인 요소를 파괴시키고 무조음악이라는 새로운 틀 속에 담아내는 방식으로 작품을 창작하였다.<sup>29)</sup>

앞에서 언급한 이전 시대의 음악 양식은 17세기 또는 18세기의 음악 양식을 뜻하는데, 문헌마다 어느 시기의 음악 양식을 받아들였는지에 대한 내용이 조금씩 다르다. 그리고 음악사에서는 일반적으로 신고전주의를 17세기 후반에서 18세기까지의 음악 양식에 나타난 특성을 20세기의 음악 어법으로 변화시키는 경향으로 언급한다.<sup>30)</sup>

신고전주의라는 예술 사조에서 첫 번째로 거론될 수 있는 작곡가는 부조니(Ferruccio Busoni, 1866-1924)이다. 부조니는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 대위법적인 음악 양식으로부터 많은

28) 신인선, 『20세기 음악』, (서울 : 음악세계, 2006), 28.

29) 허영한 외 6인 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, (서울 : 도서출판 심설당, 2009), 251, 256, 258.

30) 허영한 외 6인 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 274.

영향을 받아, 바흐의 여러 건반악기 작품들을 피아노로 다수 편곡한 작곡가로 알려져 있다. 그는 견고하게 잡혀 있는 과거의 전통적인 음악 어법들을 현대적 작곡 양식으로 수용하는 작품을 발표하여 신고전주의의 발판을 마련하였다. 그의 이런 작곡 특성을 ‘젊은 고전주의’<sup>31)</sup>라 한다. 그러나 신고전주의에 대한 부조니의 음악미학적 입장은 이후의 신고전주의 작곡가들과는 분명한 차이를 보이는데, 아래의 인용문을 통하여 알 수 있다.

“1920년 파울 베커에게 쓴 편지에서 나타난 부조니의 사상은 과거의 고전 시대로의 단순한 복귀, 즉 음악 양식적인 재건, 부흥을 의미하지 않고, 이미 이전에 나타난 많은 음악적 시도와 성과를 받아들이고, 과거 유산에서 나타난 견고하고 아름다운 형식을 살리자는 의도를 갖고있다. 즉 부조니는 고전 개념을 미학적으로 해석하였고, 반면에 작곡 양식적으로는 매우 진보적이었다. [...] 그러나 그의 미학적 고전주의는 당시 젊은 세대 음악가들에게 음악양식적인 것으로 오해되었고, 이 방향으로 영향을 미쳤다.”<sup>32)</sup>

이 인용문은 다음과 같은 의미가 있다. 부조니가 현대적 음악 어법이라는 틀을 가지고 고전적 미학의 입장에서 작품을 창작했으나, 부조니 이후의 신고전주의 작곡가들은 고전적인 재료를 가지고 현대적 미학의 입장에서 작품을 창작했다는 것으로 해석할 수 있다.

신고전주의는 앞서 설명했듯이 바로크 및 고전 시대의 양식을 가지고 20세기 어법의 요소를 입히는 하나의 음악적 사조라고 하였다. 이 음악적 사조 안에서 작곡가들이 재현한 어법적 요소가 다르므로 공통분모를

31) 오희숙, “음악의 전통과 진보-신고전주의를 중심으로”, 『음악과 민족』 4 (1992), 153.

32) 오희숙, “음악의 전통과 진보-신고전주의를 중심으로”, 154.

찾기는 어렵지만, 작품들 속에 나타난 신고전주의 경향의 연구를 통해<sup>33)</sup> 충분히 공통점이 되는 요소를 정리할 수 있었다.

첫째, 바로크 시대의 기악곡 중 협주곡을 구성하는 형식과 연주 형태 요소를 활용하였다. 바로크 시대의 협주곡을 이루는 요소는 리토르넬로(Ritornello) 형식과 콘체르토 그로소(Concerto Grosso) 연주 형태이다. 이러한 요소들을 활용한 대표적인 예는 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 《풀치넬라》(*Pulcinella*, 1919-1920)와 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945)의 《현악기, 타악기, 첼레스타를 위한 음악》(*Musical for Strings, Percussion and Celesta*, 1936)으로 들 수 있다.

《풀치넬라》는 페르골레지(Giovanni Battista Pergolesi, 1710-1736)의 《풀치넬라》를 비롯한 여러 바로크 작품을 인용 및 재해석한 작품으로, 원곡의 내용을 훼손하지 않은 채 바로크적 어법을 살리면서도 스트라빈스키만의 독자적인 어법을 갖춘 여러 특징들이 있다. 페르골레지 작품에서는 두 개의 선율 악기와 두 개의 지속저음(Basso Continuo) 악기가 포함된 트리오 소나타의 모습을 하고 있다. 하지만 이 작품에서는 독주 현악기군(바이올린 1, 바이올린 2, 비올라, 첼로, 더블베이스)과 소수의 관악기군(플룻, 오보에, 바순, 호른, 트럼펫, 트롬본) 그리고 합주 현악기군으로 구성되어 트리오 소나타의 악기군보다 더 큰 일반적인 오케스트라의 편성의 모습을 보인다. 그러므로, 트리오 소나타의 악기 편성의 모습이 스트라빈스키 작품의 오케스트라 편성 속에 있다고 볼

33) 소중연, “Igor Stravinsky의 《Pulcinella》와 그 주제에 의한 《Suite Italienne》의 비교분석 연구”, (중앙대학교 석사학위논문, 2006), 10-11, 13-15 ; 신인선, 『20세기 음악』, (서울 : 음악세계, 2006), 84, 120-121, 123, 125, 131, 134-136 ; 왕녕, “신고전주의 작품 연구 : - I.Stravinsky의 ‘풀치넬라(Pulcinella)’와 ‘화가 마티스 교향곡(Symphonie:Mathis der Maler)’의 비교 분석 -”, (국민대학교 박사학위논문, 2016), 106-107 ; 조수현, “프로코피에프의 신고전주의 《바이올린 협주곡 제 1번》 op.19와 《고전 교향곡》 op.25를 중심으로”, (한양대학교 대학원, 2012), 11, 13, 17, 25-26 ; 김은혜, “프랑스 6인조 음악에 사용된 대중선율 연구”, 『음악논단』 12 (1998), 95-98, 100-102, 106 ; 서선화, “P.Hindemith의 Sonata for Viola and Piano Op.11 No.4 분석 연구”, (전남대학교 대학원, 2014), 8.

수 있다. 이러한 악기 편성의 모습을 통해, 스트라빈스키는 콘체르토 그로소의 악기군을 가지고 현 5부 편성 속의 독주 악기군의 편성에 활용했다는 것을 확인할 수 있다. 이러한 연주 형태에 따른 음색적 측면으로서 타악기의 사용을 배제하여 바로크 협주곡의 음색을 살리는 데 초점을 두었다. 그리고 리토르넬로 형식의 재현을 위해 합주와 독주를 번갈아 연주하기 위하여, 독주 현악기군을 실제 연주에서 따로 배치하지 않고, 현 5부 속에서 다시 독주 선율을 연주하도록 작곡되었다.

바르톡은 《현과 타악기, 첼레스타를 위한 음악》을 통해 콘체르토 그로소가 가지고 있는 대조와, 그에 따른 음색 대비를 염두에 두고 악기의 배치를 통해 대조와 대비를 이끌어냈다. 그러기 위해서 현악기를 두 개의 그룹으로 나누어 무대 가장자리에 배치하고 타악기 그룹을 무대 중앙에 배치하여 현악기와 타악기 간의 음색이 대조되도록 하였다. 이로써 두 그룹 간 주제를 번갈아 주고받을 때 독립적으로 주제가 들리게 하였을 뿐만 아니라, 같은 선율을 각기 다른 악기군이 동시에 연주하여 음색 대비의 효과를 주었다.

둘째, 고전 시대의 소나타 형식을 활용하였다. 대표적인 예는, 힌데미트 (Paul Hindemith, 1895-1963)의 《화가 마티스》(*Mathis der Maler*, 1934)와 프로코피에프(Sergei Prokofiev, 1891-1953)의 《고전 교향곡》(1917)으로 들 수 있다.

힌데미트는 《화가 마티스》를 통해 소나타 형식에서의 틀을 그대로 갖는 고전적 어법을 재현하는 모습을 보인다. 이 작품은 16세기 화가였던 그뤼네발트(Matthias Grünewald, 1470 - 1528)의 아이젠하임 제단화를 기초로 하여<sup>34)</sup> 힌데미트 자신의 대본으로 작곡한 동명의 오페라에서 서곡,

---

34) 왕녕, “신고전주의 작품 연구 : - I.Stravisky의 ‘풀치넬라(Pulcinella)’와 P.Hindemith의 ‘화가 마티스 교향곡(Symphonie:Mathis der Maler)’의 비교 분석 - ”, (국민대학교 박사학위논문, 2016), 106.

마지막 간주곡, 제6막을 가지고 3악장의 교향곡으로 편곡한 작품이다.<sup>35)</sup> 이 곡은 고전주의의 소나타 형식의 틀을 가지고 있지만, 1악장을 제외한 나머지 악장들에서 예외적인 모습을 보인다. 1악장은 소나타-알레그로 형식을 사용하였고, 2악장에서는 3부 형식, 3악장에서는 형식에 구애받지 않는 자유로운 형식이 사용된 것을 통해 알 수 있다. 그리고 1악장에서는 재현부의 제2주제를 생략한 것을 통하여 소나타-알레그로 형식이 변형된 모습을 보여준다.

프로코피에프의 신고전주의 작품 경향은 대표적으로 《고전 교향곡》을 통하여 알 수 있다. 이 작품을 고전적인 형식과 연결해서 활용하는 작품으로 보는데, 이 작품뿐만 아니라 그의 자서전에서 밝힌 작품 경향에서도 그의 신고전주의 경향을 알 수 있다. 그 첫 번째는 유아기 때 어머니에게서 들던 베토벤 소나타를 바탕으로 고전적인 모습을 보여주고 있다.<sup>36)</sup> 그의 작품은 대체로 고전주의의 소나타 형식을 유지하는 모습을 보이는데<sup>37)</sup>, 소나타 형식에서의 빠르기 구성을 유지하고 있으며 교향곡, 협주곡, 현악 4중주, 소나타 등의 장르를 통하여 고전적인 모습을 유지하고 있다. 그의 대표적인 신고전주의 작품인 《고전 교향곡》은 전체 4악장으로 구성되었고 1악장은 소나타-알레그로 형식, 2악장은 복합 3부 형식, 3악장은 가보트 형식, 4악장은 소나타-알레그로 형식이 사용되었다. 각 악장에는 고전주의 소나타에서 대부분 가지고 있는 조성 관계를 보여준다. 1악장에는 두 개의 대조적인 주제가 각각 으뜸조인 D장조와 딸림조인 A장조로 주제가 제시되었다. 2악장은 A장조, 3악장은 D장조, 4악장은

35) 왕녕, “신고전주의 작품 연구 : - I.Stravisky의 ‘풀치넬라(Pulcinella)’와 P.Hindemith의 ‘화가 마티스 교향곡(Symphonie:Mathis der Maler)’의 비교 분석 - ”, 107.

36) 조수현, “프로코피에프의 신고전주의 《바이올린 협주곡 제 1번》 op.19와 《고전 교향곡》 op.25를 중심으로”, (한양대학교 대학원, 2012), 11.

37) 고전적인 모습을 전형적으로 보여주는 곡으로 《피아노 협주곡 제3번》(1917-1921), 《바이올린 협주곡 제2번》(1935) 이 대표적이다.

D장조로 1악장과 2악장은 딸림조 관계를 가지고 있다. 이를 통해 고전주의 소나타에서 대부분 가지고 있는 빠르기와 조성 관계를 유지하고 있음을 확인할 수 있다.

셋째, 대중음악적인 내용으로 작곡하였으며, 재즈라는 새로운 음악 장르를 수용하였다. 대중음악적 요소를 가지고 신고전주의의 모습을 보인 작곡가는 프랑스 6인조(Les Six)이다.<sup>38)</sup> 프랑스 6인조는 신고전주의 경향을 나타내는 데 있어서 선율적 요소를 중요하게 여겼다. 민요, 거리에서 연주되는 선율 등 대중적인 선율에서 선율적인 아이디어를 얻어 작곡하였고, 술집에서 연주되는 선율까지도 작품 속에 사용하였다. 이러한 선율 작곡 방식을 가장 많이 사용한 작곡가는 미요(Darius Milhaud, 1892-1971)이다. 미요는 프랑스의 지방에서 불리었던 민요를 가지고 여러 가지 방법으로 작품 속에 사용하였다. 작품 중간에 기존의 선율을 삽입하는 폴라쥬 기법, 선율을 모방하는 패러디 기법, 프랑스 민요풍으로 선율을 작곡하는 기법 등을 사용하였다.<sup>39)</sup> 미요는 이러한 대중음악적 내용과 더불어 재즈 장르도 수용하였다. 미요는 1920년 영국을 방문하면서 재즈를 처음 접하였으며, 같은 해 미국 여행 중에는 뉴욕의 할렘(Haleem) 지역에서 연주되는 흑인 재즈를 감상한 것을 계기로 1922년부터 작품 속에 재즈 요소를 적극적으로 사용하였다. 미요가 재즈 요소를 반영한 대표적인 작품은 《세계의 창조》(*La Creation du Monde*, 1923)이다. 약박 지점에 악센트가 붙은 당김음 리듬을 주로 사용하였고, 악기 편성에 색소폰을 사용하여 재즈만의 특유 음색을 표현하였다. 그 외에도 재즈는

38) 프랑스 6인조(Les Six)는 에릭 사티(Erik Satie)의 영향을 받은 작곡가 그룹이다. 오네 게르(Artur Honegger, 1882-1955), 미요(Darius Milhaud, 1892-1971), 폴랑크(Francis Poulenc, 1899-1963), 오릭(Georges Auric, 1899-1983), 뒤레(Louis Durey, 1888-1979), 타유펜르(Germaine Tailleferre, 1892-1983)로 구성되었으며 오네게르를 제외한 대부분이 프랑스 출신이다. 인상주의와는 차별화된 음악 언어의 구사, 프랑스 고전 정신으로의 복귀를 주장하였다.

39) 김은혜, “프랑스 6인조 음악에 사용된 대중선율 연구”, 『음악논단』 12 (1998), 97-102.

블루스(Blues), 랙타임(Ragtime) 등 다양한 요소들을 가지며, 9화음 이상의 복잡한 화음을 적극적으로 사용하였다. 미요 외에도 동시대의 작곡가들이 재즈의 요소를 수용하는 움직임을 보였다.

넷째, 악기 편성 면에서도 신고전주의의 특징으로 생각할 수 있다. 힌데미트 《화가 마티스》와 프로코피에프 《고전 교향곡》을 예로 들어 다음과 같이 비교할 수 있다. 두 작품 모두 일반적인 2관 편성을 사용하지만, 금관 악기의 편성에서 차이가 있다. 《화가 마티스》는 2관 편성 속에서 호른, 트럼펫, 트롬본, 튜바가 모두 사용되나, 《고전 교향곡》은 호른 두 대와 트럼펫 두 대만 사용되었다.

다섯째, 새로운 조성을 수용한 것도 신고전주의에서 빠질 수 없는 특징 중 하나이다. 힌데미트는 가장 성숙한 음악의 모습에 도달하기 위한 음악적 재료로서 조성의 필요성을 강조하였으며, 『작곡 기법』(1937)을 통하여 자신만의 조성 이론을 확립하였다. 힌데미트의 조성 이론에 있어서 가장 중요한 요소는 자연적인 배음 구조로, 배음열에서 이끌어낸 음정의 자연스러운 선율적, 화성적 가치를 중요시하였다.<sup>40)</sup> 그리고 반음계를 유기적으로 사용하기 위하여, 12음을 모두 사용하면서도 그중 하나의 음을 중심으로 정하는 독특한 화성 체계에 따라 작품을 작곡하였다.<sup>41)</sup> 이러한 조성 체계를 보이는 대표적인 작품으로는 《음의 유희》(*Ludis Tonalis*, 1942)가 있다.

이러한 경향을 바탕으로 쇼스타코비치의 작품에서는 신고전주의 경향을 어떻게 보였는지 알아보고, 분석과 신고전주의적 작곡 기법의 연구에 도움이 이 되고자 한다.

---

40) 서선화, “P.Hindemith의 Sonata for Viola and Piano Op.11 No.4 분석 연구”, (전남대학교 대학원, 2014), 8.

41) 허영한 외 6인 공저, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 288.

## 2) 쇼스타코비치의 창작 속 신고전주의 경향

본 장에서는 정치적 상황과 문화 정책과의 관계로 앞에서 살펴본 쇼스타코비치의 창작과 예술사조 신고전주의 음악의 특징을 그의 작품에서 찾아보고자 한다. 일반적으로 여러 문헌들 속에서 쇼스타코비치를 신고전주의로 볼 수 있는 작품은 《교향곡 제5번》(1937)을 비롯한 여러 교향곡<sup>42)</sup> 그리고 《피아노 5중주》(1940)를 거론한다.<sup>43)</sup> 또한, 쇼스타코비치의 《피아노 협주곡 제1번》(1933)과 《첼로 협주곡 제1번》(1959)이 신고전주의 창작 경향을 담고 있다고 해석하기도 한다.<sup>44)</sup> 따라서 이 장에서는 쇼스타코비치의 작품에 담긴 음악적 특징이 무엇인지 바로 앞의 장과 연관 지어 확인하고자 한다.

《교향곡 제5번》을 작곡하기 일 년 전인 1936년은 쇼스타코비치가 정치적 영향을 받기 시작한 해로 『프라우다』 신문에 실린 무기명 사설로 드러난 그의 독자적 음악 경향을 정리해야 하는 상황에 있었다. 그래서 이 곡은 그가 『프라우다』 사건으로 소련 당국의 거센 비판을 받고 사회주의 리얼리즘에 순응하는 것으로 창작 방향을 전환한 작품이다. 이 곡을 신고전주의 작품으로 볼 수 있는 몇 가지 특징들을 꼽아보자면 다음과 같다.

첫째, 《교향곡 제5번》은 소나타 형식이라는 기본 틀을 가지고 있으며 빠르기와 음악적 성격을 달리한 4악장으로 구성되어 있다. 1악장은 소나타-알레그로 형식, 2악장은 스케르초 형식, 3악장은 형식에 얽매이지 않은 자유 형식 그리고 4악장은 론도 형식으로 작곡되었다. 둘째, 각 악장에서는 조성을 명확하게 확인할 수 있다. 1악장은 d단조, 2악장은 a단조, 3악장은 f<sup>#</sup>단조 그리고 4악장은 d단조로 되어있다. 원조로 시작하고 끝나는 내용뿐 아니라 1악장과 2악장의 조성 관계는 소나타 형식과 연결된다. 셋째, 《교

42) 신인선, 『20세기 음악』, 82-83.

43) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』, 194.

44) 신인선, 『20세기 음악』, 134.

향곡 제5번》 일부에는 바로크 시대의 어법도 확인된다. 1악장의 제시부에 서는 두 개의 대조적인 주제를 제시한 후, 발전부로 넘어와서 이 주제들을 가지고 발전시키는 것은 소나타 알레그로 형식의 모습으로서 고전적인 모습 과 연결되지만, 성부와 성부 간의 짜임새 속에서 모방기법을 사용하고 있어 바로크적인 내용으로 해석할 가능성을 보여준다(악보 예 1 참조).



악보 예 1) 《교향곡 제5번》, 제1악장, 마디 1-3

위의 악보에 제시된 바와 같이, 현 5부에서의 저음역 악기들이 주제를 먼저 제시하고 고음역 악기들이 한 박자 늦게 주제를 모방하는 동도 모방기법을 사용하는 것을 확인할 수 있다. 4악장에서도 바로크 시대의 푸가에서 사용되는 리듬 변화, 즉 음가를 2배 길이로 늘리는 확대형 리듬을 보여주고 있다.

앞장에 설명한 신고전주의 음악적 특징에서는 거론하지 않았지만, 이 곡의 제1악장 발전부에서 제1주제 주요 음형이 연속적으로 발전적으로 활용되는 주제 발전기법 또한 신고전주의 음악 어법으로 해석할 수 있다(악보 예 2 참조).

33

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. C

Fag.

C fag.

33 1주제 동기 활용

Picc.

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

Cl. C

Fag.

C fag.

Cor.

espress.

espress.

espress.

2주제 동기 활용

악보 예 2) 《교향곡 제5번》, 제1악장, 마디 215-222 (목관 파트)

《피아노 5중주》는 《교향곡 제5번》보다도 사회주의 리얼리즘에 더욱 부합한다고 볼 수 있다. 제1악장 프렐류드, 제2악장 푸가, 제3악장 스케르초, 제4악장 간주곡, 그리고 제5악장 피날레로 구성된 내용은 바로크적인 모습을 보여주는 곡이다. 조성적인 내용을 살펴보면, 제1악장과 제2악장은 g단조로 본래 조성을 유지하는 모습을 보인다. 제4악장은 d단조로 딸림조, 그리고 제5악장은 G장조로 같은 으뜸음조 관계를 보인다.

악장 간 조성은 상대적으로 온음계적 관계에 있지만 제3악장은 B장조로 원조인 g단조와 반음계적 전조 관계에 있어서 낭만적인 모습으로 볼 수 있다.

형식적인 면에서 바로크적인 모습을 보인 부분은 제2악장이다. 제2악장은 전형적인 4성 푸가이다. 모든 악기가 모방기법으로 주제를 이어받는 형태로 되어있으며 피아노 파트를 제외한 나머지 현악기들이 주제와 응답 관계의 모습을 보인다(악보 예 3 참조).

con sord.

g단조 : i, 주제

응답

pp

pp

con sord.

g단조 : i, 주제



악보 예 3) 《피아노 5중주》, 제2악장, 마디 1-32

주제와 응답에 대한 주제 제시가 끝나면 주제 속의 악구 일부를 가지고 발전하는 부분을 거친다. 그리고 원조인 g단조로 복귀한 후 첼로가 으뜸음인 g음을 지속하는 동안 제1바이올린이 주제를 연주하며 악장이 끝난다.

《바이올린 협주곡 제1번》(1947-1948)은 스탈린의 예술 정책 속에서 즈다노프에게 억압을 받는 분위기 속에 작곡되어 작품의 발표를 늦추었고, 스탈린 사후 1955년에 초연되었다. 이 곡은 조성과 형식적인 면에서 신고전주의 곡으로 볼 수 있다.

소나타 형식과 밀접한 관계로 4악장 구성을 한 이 작품의 조성은 제1악장 a단조, 제2악장 B<sup>b</sup>장조, 제3악장은 f단조 그리고 제4악장은 a단조로 각 악장에 분명한 조성을 갖추고 있는데, 이러한 조성의 모습은 고전적인 것에서 벗어나 반음계적 전조의 모습을 다수 보인다. 또한, 각 악장은 소나타 형식에서 벗어난 자유로운 형식으로 구성되었다. 제1악장은 녹턴, 제2악장은 스케르초 풍의 론도, 제3악장은 파사칼리아 그리고

제4악장은 부를레스카(Burlesca)가 사용되어 바로크적 모습을 잘 보여준다. 특히 3악장의 파사칼리아 형식은 바로크 시대의 변주곡 영역의 수용을 잘 보여준다고 해석할 수 있다. 주제와 8개의 변주 후 카덴차로 연결되는 형식으로서, 저음역 악기들을 중심으로 주제 선율이 연주되고 나머지 성부들에서 보조 선율들이 첨가되는 것이 특징이다(악보 예 4 참조).



악보 예 4) 《바이올린 협주곡 제1번》, 제3악장, 마디 1-17  
(첼로, 콘트라베이스 파트)

그리고 제4악장은 부를레스카(Burlesca)<sup>45)</sup>로 론도 형식에 바탕을 두고 있으나, 바로크 시대의 협주곡을 이루는 요소들 중 리토르넬로 형식에서 영

45) 부를레스카(Burlesca) : 익살스럽고 희극적인 느낌의 기악곡을 말한다. 요한 세바스찬 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《건반악기를 위한 파르티타 제3번》(BWV 827)에서 사용되었으며, 이후에도 리하르트 슈트라우스(Richard Strauss, 1864-1949), 레거(Max Reger, 1873-1916) 등을 비롯한 여러 작곡가들이 이 기악곡을 작곡하였다.

향을 받은 악장이다. 주제가 나타나는 리프레인(Refrain)이 다양하게 등장하는 것이 특징인데, 론도 형식이 아닌 리토르넬로 형식에서 영향을 받은 부분임을 알 수 있다. 왜냐하면, 리토르넬로 형식에서의 리프레인은 원조를 동일하게 유지하지만, 론도 형식에서의 리프레인은 조성이 달라지는 경우가 많이 나타나므로 구분되어야 한다. 이러한 점에서 볼 때, 이 협주곡의 4악장에서 리프레인은 리토르넬로 형식에서의 합주 부분에서 영향을 받은 것으로 해석할 수 있다. 이와 같은 조성 및 형식적인 모습들은 쇼스타코비치가 즈다노프에 의한 정치적 억압의 영향 속에서 발표를 미룬 원인으로 해석할 수 있다.

앞의 장에서 거론한 다섯 가지의 특징이 쇼스타코비치의 신고전주의 특징에 완전히 적용된다고 할 수는 없지만, 바로크 시대의 형식 사용, 고전주의 소나타 형식, 조성적인 모습을 통해 쇼스타코비치의 신고전주의 특징으로 볼 수 있는 특징들이 있었음을 알 수 있었다. 이러한 내용을 바탕으로, 다음 장에서는 《첼로 소나타》의 분석을 통해 어떠한 면에서 신고전주의 특징이 적용되는지 알아보려고 한다.

### 3. 신고전주의 관점으로 본 《첼로 소나타》 (Op. 40)의 분석

#### 1) 전체 작품에 대한 개괄

이 작품이 작곡된 시기는 쇼스타코비치가 1933년에 오페라 《므첸스크의 맥베드 부인》을 완성한 후 러시아 내에서 성공을 거두기 시작한 1934년으로, 『프라우다』 사건으로 창작 활동에 영향을 받기 전에 작곡되었음을 알 수 있다. 이 작품을 신고전주의 작품으로 규정할 수 있는 이유는, 고전주의 소나타에서 보이는 형식과 조성의 모습을 하면서도 쇼스타코비치만의 독자적인 어법을 갖추었기 때문이다. 형식적인 면에서는 제1악장의 소나타-알레그로 형식, 제2악장의 스케르초 형식, 제3악장은 복합 3부 형식, 제4악장은 론도 형식으로 전형적인 소나타 형식의 모습을 하고 있다. 조성적인 면에서는 제1악장은 d단조, 제2악장은 a단조, 제3악장은 b단조, 제4악장은 d단조로 제1악장과 제4악장이 동일한 조성으로 작곡된 것을 통해 고전적인 조성의 모습을 하고 있다. 이러한 형식적 및 조성적 측면을 바탕으로, 주제 발전의 모습과 현대적인 화성 어법 등 쇼스타코비치만의 독자적 어법의 모습을 갖추고 있어서 신고전주의 작품으로 볼 수 있다.

이 곡은 작곡된 시기와 같은 해 12월 25일, 레닌그라드 음악원 소강당에서 쿠바츠키(Viktor L. Kubatsky, 1891-1970)의 첼로와 작곡자의 피아노 연주로 초연되었으며, 이듬해인 1935년에 출판되었다.

#### 2) 신고전주의적 관점의 제1악장 분석

제1악장은 4/4박자, Allegro non troppo로 전체 조성은 d단조이다. 사용된 형식은 소나타-알레그로 형식으로 크게 세 부분으로 나눌 수 있다.

(표 1 참조)

	구분	마디	조성	빠르기
제시부	제1주제	1-27	d단조-F장조	Allegro non troppo
	경과구	28-54	d단조	
	제2주제	54-86	B장조	
	연결구	87-104	E <sup>b</sup> 장조	
	소중결구	104-110	B장조	
발전부	제1주제 발전	111-131	b <sup>b</sup> 단조-f단조	Allegro non troppo
	제2주제 발전	132-171	f단조-d단조	
재현부	제2주제 재현	171-195	B <sup>b</sup> 장조-D장조	Allegro non troppo
	제1주제 재현	196-220	d단조	Largo
	코다	221-229	d단조	

[표 1] 《첼로 소나타》, 제1악장의 구성

《첼로 소나타》 제1악장은 고전 소나타 알레그로 형식과 비교하면 여러 면에서 차이를 보인다. 첫째, 재현부에서는 제2주제가 먼저 재현되는 ‘역행 재현부’<sup>46)</sup> 형태를 갖는다. 둘째, 제시부와 재현부에서의 두 주제간의 조성 관계가 형식론적 관점의 소나타 알레그로 형식과 차이를 보인다. 제시부의 제1주제는 원조로 시작하여 나란한조 종지를 보이고, 제2주제는 단 3도 아래 B장조로 전조되어 낭만주의적 조성 관계를 보인다. 재현부에서 먼저 재현되는 제2주제는 원조로 재현되지 않고 제시부의 제2주제보다 반음 낮은 B<sup>b</sup>장조로 재현된 후 일시적으로 같은 으뜸음조인 D장조로 전조되며, 제1주제에서 원조로 복귀하는 모습을 보인다. 셋째, 발전부에서는 소나타 알레그로 형식에서 일반적으로 주제의 형태를 온전히 보존하며 발전하는 모습과 차이를 보인다. 제1주제는 첫 음가의 확장을 통해 변형한 모습으로 악기의 운용을 달리하며 발전하지만, 제2주제의 경우

46) 임성은, “Sonata for Cello and Piano in d minor, Op.40의 음악 분석을 통한 Dmitri Shostakovich의 음악 연구”, (국민대학교 석사학위논문, 2007), 36.

동기적으로 발전하지 않고 일부 음형만을 이용하거나 제1주제 선율과 결합하는 형태를 보인다. 넷째, 발전부에서는 주제 요소의 발전에 앞서 새로운 모티브가 먼저 등장하고 이 모티브가 발전부에서 중요한 음악적 내용을 이룬다.

먼저 제시부의 제1주제 부분은 마디 1부터 27까지이며, 악기 운용에 따라 마디 15를 기준으로 두 부분으로 나눌 수 있다. 첼로에 의해 먼저 제시되는 제1주제는 이중유사악절로 구성되어 있다(표 2 참조).

제1주제	악기 운용	구성	마디
	첼로	선행악절	1-8
		후행악절	9-14
	피아노	선행악절	15-20
후행악절		21-27	

[표 2] 《첼로 소나타》, 제1악장, 제1주제 구성

마디 1부터 14까지는 첼로가 주제를 먼저 제시하고 마디 15부터는 피아노 파트의 오른손이 제1주제를 받아서 연주하는 부분이다. 첼로에 의해 시작되는 마디 1부터 14까지는 제1주제의 핵심이다. 마디 1부터 14까지의 제1주제는 마디 8을 기준으로 선행악절과 후행악절로 나뉜다. 선행악절은 마디 1부터 8까지로 구성되었고, 마디 9-14까지 후행악절은 선행악절의 음악적 내용을 바탕으로 하고 있다. 이로 인해 첼로가 제시하는 제1주제는 유사악절 구성이다. 제1주제를 시작하는 마디 1-4는 당김음이 특징인 동기 x(마디 1-2)와 보조 음형으로 시작하는 동기 y(마디 3-4)로 구성되어 있다. 동기 x는 음형 a와 음형 a의 두 번째 음을 시작음으로 하여 보조음형을 이루는 음형 b의 결합이다. 이 보조음형(음형 b)은 동기 y에서 전위와 부점 리듬을 수반하며 하나의 독립적인 음형(음형 c)으로 가공된다. 음형 c

는 이 악장에서 발전, 변형의 주요 음형으로 기능한다. 특히 음형 c의 후반부에 나타난 부점 리듬을 마디 7의 전반부에 배치하고, 보조음형의 음가를 축소하는 형태로 변형한다. 또한, 동기 y의 후반부(마디 4)의 4도 상행 후 8분음표로 순차 하행하는 음형 d는 마디 5에서 즉각적으로 반복된다. 마디 5-8의 후행 악구는 마디 1-4의 선행 악구에 등장한 음형에 대한 가공이다. 곧이어 후행 악절인 마디 9-14는 마디 1-4에 등장한 음형들 중 하행 선율선과 보조 음형을 변형한 음형(각각 음형 a' 와 음형 b' )으로 시작한다. 이렇게 구조적인 내용을 포괄하고 있는 첼로의 서정적인 제1주제에 대해 피아노는 펼친화음으로 반주한다(악보 예 5 참조).

악보 예 5) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 1-14

첼로의 제1주제 제시에 이어 마디 15-27은 피아노 파트가 주제를 이어 받는 부분이지만, 동기 x와 동기 y만을 이용하므로 마디 1-14까지의 제1주제의 짜임새를 그대로 이어받지 않음을 알 수 있다. 피아노 파트는 음형 a의 당김음 특징을 반복한 후 첼로의 마디 1-4를 그대로 유지하며 코랄 풍으로 연주한다(악보 예 6 참조).

마디 1-2의 하행 음형 반복

동기 x      동기 y

악보 예 6) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 15-20

피아노에 의해 제1주제의 확보를 시작한 마디 15-20은 음색적 변화를 담고 있으며 마디 1-14와 같은 유사악절을 보인다(표 2 참조). 제1주제 요소는 마디 23 이후 다시 반복되는데, 동기 x에서 하행 음형(음형 a)의 당김음 특징과 음형 b의 8분음표 리듬형을 반복하고 동기 x의 마지막 음가를 확장하며 제1주제 전체를 마감한다(악보 예 7 참조).

동기 x의 변화 및 반복

음형 a의 당김음 특징 반복      음형 b의 마지막 음가 확장 및 반복

악보 예 7) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 21-27

제1주제를 분석한 결과, 제1주제 선율의 내용은 고전적인 모습 속에 있었고 첼로와 피아노에 의해 제시된 제1주제의 모습은 유사악절 간 관계를 보이고 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 내용으로 도해할 수 있었던 제1주제에 이어 제시되는 제2주제(마디 54-110)는 마디 71을 기준으로 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 71을 기준으로 나눈 것은 악기 운용에 따른 것이며, 마디 96부터는 제2주제의 주제 선율을 마감하며 종결부로 향하는 연결구이다. 제2주제는 제1주제와 달리, 피아노가 주제 선율을 먼저 제시한다. 마디 55-70까지 피아노에 의해 제시되는 제2주제는 제1주제와 같은 이중 유사악절로 구성되어 있다(표 3 참조).

	악기 운용	구성	마디
제2주제	피아노	선행악절	55-63
		후행악절	63 후반-70
	첼로	선행악절	71-79
		후행악절	80-86

[표 3] 《첼로 소나타》, 제1악장, 제2주제 구성

제2주제를 시작하는 마디 55-59는 당김음 리듬을 수반한 순차 하행선율과 부점리듬을 특징적으로 보이는 동기  $\alpha$ 와 도약 진행에 의한 동기  $\beta$ 로 구성되어 있다. 동기  $\alpha$ 의 마디 56에 나타난 부점 리듬은 마디 57에서 즉각적으로 반복된다. 동기  $\beta$ 는 도약 음형을 특징으로 하며 B장조의 화성적 내용을 보이는 선율이다. 마디 60-61은 B장조에 대한 이끈화음으로 펼친 화음의 모습을 보이고, 마디 62에서 4도 아래로 하행하며 선행악절을 마감한다.

마디 63 후반부터는 제2주제 후행악절로 동기  $\alpha$ 에 대한 변형이다. 당김음의 느낌이 없이 약박의 하박으로 시작하며 마디 64-65는 부점 리듬(마디 56-57)의 부재로 D<sup>#</sup>5음이 지속되면서 변형된다. 이렇게 변형된 리듬

형을 마디 65 후반부터 67 전반부까지 반복하고, 마디 67과 68, 마디 68 후반과 69 그리고 마디 69 후반과 70에서 음정의 확장을 통해 변형되면서 이명동음 전조로 이어진다. 이러한 구조적인 내용을 포괄하고 있는 피아노의 제2주제에 대해, 첼로는 딸림음을 중심으로 한 대선율과 당김음적 리듬을 가지고 보조적인 역할을 한다.

마디 71부터는 첼로가 제2주제 선율을 이어받는다. 피아노가 연주했던 선행악절의 형태를 그대로 가져와 반복하지만, 펼친화음의 모습을 한 상행 선율의 음역이 상승하는 변화를 준다. 마디 80부터 87까지는 후행 악절로 하행 선율선을 주된 음악적 내용으로 갖는 유사악절이다(악보 예 8 참조).

The image shows a musical score for two systems. The first system, labeled '54', is for piano and cello. It features a piano part with a treble clef and a cello part with a bass clef. The piano part has a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *a tempo*. The cello part has a dynamic marking of *p espr.* and a tempo marking of *a tempo*. The system is labeled '선행악절(마디 55-63)' and '동기 α'. The second system, labeled '57', is also for piano and cello. It features a piano part with a treble clef and a cello part with a bass clef. The piano part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The cello part has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *a tempo*. The system is labeled '후행악절(마디 63후반-70)' and '동기 β'. There are arrows pointing from the labels to the corresponding parts in the score.

악보 예 8) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 54-86

마디 87부터 104까지는 제2주제의 제시 부분이 모두 끝나고, 지금까지 설명했던 후행악절의 요소를 마무리하는 부분이다. 마디 87-95는 순차 상행 음형을 모방 기법의 모습으로 이어받고, 마디 96-104는 부점 리듬, 당김음 리듬을 특징적으로 수반한다. 이러한 음악적 내용은 제2주제 시작 부분에 없는 음악적 내용이다.

마디 104부터 110까지는 제2주제부를 종결하는 코데타로 마디 71부터 75까지 첼로가 제2주제 선율을 받아서 연주했던 부분을 이용한다. 마디 71의 하행 선율선(동기  $\alpha$ )이 마디 104에서 증 4도 도약하면서 변형 및 반복되며, 마디 105-106에서는 부점 리듬 음형(마디 72-73)을 반복한

후 제2주제의 선율을 종결한다. 이러한 음악적 내용에 대하여, 피아노 파트의 왼손은 마디 105-106에서 B장조의 복귀를 암시하는 음형을 연주한 후 마디 107-110마디에서 발전부를 암시하는 음형을 옥타브로 제시하면서 제2주제가 끝난다(악보 예 9 참조).

악보 예 9) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 104-111

지금까지 설명한 제시부의 두 주제를 분석한 결과, 모두 이중유사악절의 모습을 보였다. 두 유사악절 간 관계는 고전적인 모습의 틀을 보여주고 있으며 각 주제를 표로 도식화한 내용은 형식적인 관점에서 볼 때 일치한 모습을 보였음을 알 수 있었다. 이러한 모습을 바탕으로 한 재현부를 발전부보다 먼저 설명하고자 한다.

이 곡의 재현부에서는 제2주제가 먼저 재현되어 ‘역행 재현부’로 언급할 수 있는 부분이다. 마디 171부터 195까지는 피아노에 의한 제2주제의 재현으로 시작하며 제시부의 제2주제 제시와 같은 악기의 짜임새를 갖고

있지만, 제시부의 제2주제보다 짧아진다. 첼로가 제2주제를 재현하는 마디 187-195 이후에는 제시부 제2주제의 마디 80-86, 연결구(마디 87-103) 그리고 코데타(마디 104-110)가 생략되면서 음악적인 단절감을 보여주는 부분이다.

제2주제 재현부의 특징적인 부분은 조성적인 면에서도 살펴볼 수 있다. 마디 184-186에는 일시적인 전조의 모습을 보이는데, D장조의 화성적 내용을 보이는 부분이다. 마디 185는 D장조의 장 3도 위 단조와 딸림조를 보이고 있어서, D장조에 근접한 화성적 내용이라고 생각된다.

피아니스트는 이러한 전조 부분을 연주할 때 특히 마디 185에 나타난 D장조에 근접한 화성의 음가를 충분히 들려주면서 음색의 변화를 이끌어야 한다. 이러한 화성적 내용을 언급하는 이유는, 제1주제 재현을 위해 d단조로 향하는 부분으로 음악적인 움직임의 일시적인 정지를 위한 역할을 하기 때문이다. 마디 192-195의 디미누엔도와 피아니시모 다이내믹, 자연 하모닉스, 리타르단도 그리고 페르마타까지 이어지는 악상 기호들은 음악적인 단절감을 이끄는 지시 기호들이다. 이로 인해 음악의 흐름이 일시 정지되면서 제2주제 재현이 끝난다(악보 예 10 참조).

170 선행악절(마디 171-179)

174 후행악절(마디 179 후반-186)



악보 예 10) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 171-195

마디 196-210까지는 제1주제가 재현되는 부분으로 제시부 제1주제와 반주형이 크게 달라진 부분을 설명할 수 있다. 마디 196-206까지는 제시부에 나타났던 펼친화음 형태는 없고 스타카토로 양손이 주고받는 동음 옥타브로 이루어져 있다(악보 예 5 그리고 11 참조). 또한, 제1주제 재현부 전체가 라르고(Largo)라는 빠르기를 사용하면서 제2주제 재현 부분과 빠르기의 대조를 보여주며, 피아니시모 다이내믹이 사용되어 첼로의 제1주제 선율이 돋보이는 역할을 한다. 이럴 때 피아니스트는 이 부분에서 극도로 절제된 움직임 가지고 모든 음이 동일한 음가와 다이내믹을 유지할 수 있도록 반주해야 한다.

마디 205부터 첼로의 주제 재현이 진행되는 중에 마디 207에서 피아노 파트가 동기 x를 재현하는 모습을 보이고, 마디 209-210에는 음색적인 효과를 위해서 병행 5도로 하행한 음형을 특징적으로 보인다. 마디 210에는 첼로가 제1주제 재현을 마감하고 연결구로 향하는 부분으로 당김음적 특징을 이용하여 동형 진행한다(악보 예 11 참조).

악보 예 11) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 196-212

제시부에서 제시된 제1주제와 제2주제는 고전적 형식에 바탕을 둔 도식을 지킨 내용이 보이는데, 그 내용을 바탕으로 재현부는 대조적인 두 주제의 배치를 고전적인 모습과 달리한 것을 확인할 수 있었다.

제시부에서 다양한 음악적 발전 요소들을 제시한 뒤에 이어지는 발전부는

마디 111-171까지로, 마디 132를 기점으로 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 132 이전은 제1주제 요소를 그리고 마디 132부터는 제2주제 요소를 운용한 부분이기 때문이다. 마디 111부터 시작하는 발전부의 첫 번째 부분이 제1주제의 음악적 요소를 바탕에 두었다고 하였지만 엄밀하게 설명하면 제1주제 음악적 요소를 거의 동일하게 보여주는 마디 116-119에 근거한 것이다. 발전부 첫 번째 부분은 마디 116 이전인 마디 111-115까지 발전부 도입부의 내용으로써 마디 121 후반-132까지 다시 활용하고 있다.

마디 111-115는 제1주제 발전에 앞서, 발전부 도입부를 위한 음악적 내용이다. 특히 마디 111-112는 제시부 코데타의 마디 107-108의 왼손 리듬을 이용하여 동음 모티브로 시작하지만, 마디 112에는 동기 y의 요소 중 음형 d(마디 4)의 후반부 순차 하행 음형이 변형된 모습을 보인다. 이러한 모습을 한 모티브가 발전부 도입부의 음악적 내용을 갖고 있음을 알 수 있다. 이러한 모티브는 피치카토 주법으로 연주하여 음색적 변화의 모습을 보인다. 마디 112 후반은 피아노 파트가 이 모티브 선율을 받는데 첼로가 제시한 모티브를 음정 확장을 통해 발전시키는 모습을 보인다. 마디 116-121까지는 제1주제 선율이 발전된 부분이다. 동기 x와 동기 y에서 나타난 음형을 그대로 사용하지만, 동기 요소들이 일부 변형된 모습을 보인다. 제시부 제1주제의 동기 x의 하행 선율선(음형 a), 보조 음형(음형 b), 동기 y의 보조 음형의 전위형태(음형 c) 그리고 도약 진행의 모습으로 마디 119까지 동일하나, 동기 x 중 마디 1의 마지막 음가는 발전부의 마디 116에서 확장된다. 그리고 동기 y의 후반부인 마디 4(음형 d)의 순차 하행 음형이 발전부의 마디 119 후반에서 전위된 형태로 가공되며, 마디 120에서 4도 상행 음형과 함께 즉각적으로 반복되는 리듬을 수반한다. 이러한 주제 선율의 발전적인 내용을 담고 있는 피아노 파트의 오른손에 대해, 왼손에서는 마디 119-121에서 펼친화음 음형을 반음계적으로 상행하

면서 반복하며, 첼로는 피치카토 주법으로 동음 모티브의 리듬형을 반복한다. 마디 122 후반부터는 발전부 도입부를 첼로가 다시 반복하는데 마디 111의 동음 반복 음형을 일부 생략한 것을 알 수 있다. 마디 125에서는 첼로가 동음 반복 음형을 연주하고 마디 126-127에서 피아노 파트의 오른손이 바로 앞의 마디 122-123의 모티브를 그대로 반복한다. 마디 127 후반과 128에서는 동음 반복 음형을 이용하여 모티브를 발전시킨다(악보에 12 참조).

107 제시부 코데타의 리듬

동음 반복 음형

pizz.  
p

112

116

순차하행의 전위형태를 수반한 동형진행

동기 x      동기 y

p



악보 예 12) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 107-129

마디 132부터 171까지는 제2주제 요소와 제1주제 요소의 결합을 이루는 부분으로, 제시부 제2주제에서 피아노가 먼저 연주했던 주제 선율의 요소를 여러 가지로 변형한 모습 그리고 제1주제 요소와 결합한 부분을 찾아볼 수 있다. 마디 132-139까지는 첼로가 먼저 제2주제의 음형들을 가지고 발전적 요소로 사용한다. 마디 132-135는 제2주제 발전부에 대한 핵심 악구로, 동기  $\alpha$ 의 음가를 확장하며 제2주제의 발전을 시작한다. 마디 133은 동기  $\alpha$ 의 부점 리듬 음형(마디 56)을 도약 진행의 형태로 변형하고, 마디 134에는 동기  $\beta$ 의 도약 음형(마디 58)을 순차 음형으로 변형하며, 마디 135에는 펼친화음(마디 60-61)을 가지고 리듬형을 축소한다. 마디 136-138에는 마디 135의 펼친화음에 대한 음정 확장과 지속 음형을 통해 바로 앞의 악구를 연장한다. 마디 139에서는 동기  $\alpha$ 의 하행 선율선(마디 55-56)을 이용하며 주제 선율을 마감한다. 이러한 음악적 내용에 대하여, 피아노 파트는 마디 132-136까지 양손으로 화성 반주형태를 유지하고, 137-139는 오른손에서 반음계적 하행 음형을 특징적으로 보인다.

곧이어 마디 140부터 153까지는 피아노가 선율을 이어받는 부분으로, 순차 진행 음형을 시작으로 피아노 파트에서 선율적인 모습을 보이기 시작한다. 피아노 파트가 연주하는 핵심 악구는 마디 140-144로 제1주제 요소가 결합된 하행 선율을 특징적으로 보인다. 마디 140 후반부터 141에는 동기 x의 음형 a와 b를 변형하고, 143에는 음형 b를 반복하며, 마디 145에는 동기 y의 후반부인 음형 d(마디 4)의 음가를 확장하고 변형한다. 마디 143은 선율 진행 방향을 반진행하는 특징을 보인다. 마디 148-150에서는 모방 기법을 이용한 동형 진행의 모습을 보이며, 마디 151은 두 악기에 의한 반진행의 모습을 보인다. 두 악기가 음역의 교차를 이끌면서 반진행의 효과가 커진다(악보 예 13, 참조).

동기 α의 변형

동기 β의 변형      펼친화음 리듬형 축소

138 동기  $\alpha$ 의 '하행 선율선' 음형 a의 변형 음형 b의 변형

142 음형 b의 변형 음형 d의 음가 확장 및 변형

반진행(두 손)

144 리듬형 모방

150 반진행(첼로, 피아노)

악보 예 13) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 130-153

마디 154-156에서는 제시부 제1주제의 동기 x의 마디 1-2의 하행 선율선에 나타난 당김음 특징을 이용해 피아노 파트가 반복한다. 마디 159에서는 피아노 파트가 발전부 도입부의 첼로 모티브(마디 111)를 반복하며, 마디 160-161에서는 도약 음형을 이용해 모티브를 확장하고, 왼손에서는 단조 화성으로 하행하며 원조의 복귀를 이끈다.

마디 162-171은 주제 재현을 위한 연결구이다. 첼로는 피아노 파트의 A4음과 동일한 음으로 이어받아 높은 음역으로 도약 상행한 후 순차 하행하는 선율을 연주한다. 피아노 파트는 낮은 음역에서 으뜸 지속음과 제시부 코데타 리듬을 반복하고, 불협화음을 특징적으로 보이며 첼로의 하행 음형을 강조하는 역할을 한다. 마디 167-168은 첼로가 발전부 도입 모티브(마디 111-112)를 반복하고, 마디 169에서는 이 모티브의 후반부 리듬을 동형진행한다. 이 반복 음형에서 C3-B<sup>b</sup>2-A<sup>b</sup>2-G<sup>b</sup>2음은 온음계적인 모습으로, 발전부 전체를 마감하며 재현부로 이어진다(악보 예 14, 참조).

110

발전부 도입 모티브

154

음형 a의 당김음 특징 반복, 음가 확장

발전부 도입 모티브의 반복

160 arco  
 모티브의 확장  
 f espress. ff  
 으뜸 지속음  
 d단조 : |  
 발전부 도입 모티브의 반복, 확장  
 165  
 온음계적인 모습  
 espress.

악보 예 14) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 110-113, 154-171

이상으로 살펴본 발전부는 제시부에서 제시된 두 개의 주제를 모두 발전한 것을 알 수 있었다. 제1주제는 동기를 온전히 유지한 채 악기 운용을 달리하지만, 제2주제에서는 동기나 악구의 형태를 유지하지 않고 음형을 일부 가져와 삽입하는 기법을 발전부에 사용하였음을 확인할 수 있었다.

끝으로, 제1악장 전체를 끝맺는 코다는 마디 220 후반부터 229까지이다. 제시부의 코데타(마디 104-110)를 이용해 제1악장 전체를 종결하나, 코다에 실질적으로 활용되는 부분은 마디 107-110뿐이다. 마디 220 후반부터 222는 제시부의 마디 107-108에 나타난 리듬형(악보 예 9 참조)을 피아노 파트의 왼손이 반복하며 마디 223-224에서 단음으로 축소하여 다시 한번 반복한다. 첼로와 피아노 파트의 오른손은 제시부의 마디 108-109에 나타난 첼로 음형을 반복하는데 마디 224-225에서 음도를 한 옥타브 낮추어 반복하면서 주제 선율을 종결한다. 마디 226부터는 짧은 음가와 쉼표를 이용하여 음악적 단절감을 유지한 채 제1악장이 끝난다(악보 예 15 참조).

220

발전부 코데타의 리듬 반복  
(마디 220-224)

221

225

pizz.

allegro

악보 예 15) 《첼로 소나타》, 제1악장, 마디 220-229

### Ⅲ. 결 론

쇼스타코비치의 《첼로 소나타》 제1악장의 분석을 통하여 신고전주의적 특징을 살펴본 본 논문에서는 작품 분석을 위해 쇼스타코비치와 연결되는 신고전주의라는 예술 사조를 살펴본 결과, 다음과 같은 결론을 유추할 수 있었다.

첫째, 음악사에서 일반적으로 언급되는 신고전주의는 17세기 후반에서 18세기까지의 음악 양식에 나타난 특성을 20세기의 음악 어법으로 변화시키는 음악적 사조를 신고전주의 음악 어법으로 설명하고 있다. 그러나 신고전주의 특징을 가지고 있는 작품들을 들여다보니 신고전주의를 대변하는 음악 어법이 이 예술사조를 대변하는 작곡가와 작품 모두에 적용되는 것은 아니었다. 작곡가마다, 작품마다 고유의 특성이 있는 신고전주의인 것을 확인하였다.

둘째, 쇼스타코비치의 신고전주의를 살펴보기 위해, 스탈린이 주도한 러시아 문화정책을 살펴본 결과, 당시의 정치 및 문화적 배경과 음악사적 관점에서 말하는 신고전주의 음악 어법들이 수용되면서도 새로운 신고전주의적 모습을 보였음을 확인할 수 있었다. 1920년대 후반부터 스탈린을 중심으로 정치권이 예술 활동을 간섭하고 있었고, 사회주의 리얼리즘의 원칙 속에 들어오지 않는 작곡가들에 대한 탄압 속에 있었기 때문에 고전적인 틀을 더 중요시하는 신고전주의적 모습을 보였던 것이다.

신고전주의적인 모습이 쇼스타코비치에서도 확인되는 작품들은 《교향곡 제5번》, 《피아노 5중주》 그리고 《바이올린 협주곡 제1번》이다. 《교향곡 제5번》과 《피아노 5중주》는 소나타 형식에서의 짜임새를 유지하면서도, 푸가 형식에서 사용하는 리듬 변화와 모방기법 그리고 전형적인 푸가 짜임새를 가지고 있었다. 《바이올린 협주곡 제1번》은 소나타 형식과 밀접한 악장 구성을 하고 있지만, 다악장 구성 속에서 반음계적 조성의 관계로서

새로운 조성적인 모습으로의 연결 그리고 파사칼리아와 리토르넬로 형식의 활용으로 바로크적인 형식을 수용한 모습을 보였다. 이러한 모습은 신고전주의적 어법으로 해석할 수 있었다. 본 논문에서는 언급하지 못했지만, 러시아 민요를 인용한 모습도 연구한다면 쇼스타코비치만의 독창적인 신고전주의적 어법의 연구에 있어서 큰 의미가 있을 것으로 생각한다.

이러한 점을 바탕으로, 《첼로 소나타》는 소나타 알레그로 형식을 외형적으로 잘 지키고 있고, 나머지 악장들에서도 고전적 형식의 모습을 잘 지키고 있었다. 이러한 형식적인 면을 바탕으로 전체 악장의 구성을 고려하여 제1악장 분석을 통해 적용된 신고전주의 특징은 다음과 같다.

첫째, 소나타 알레그로 형식으로 작곡된 제1악장에서 제시되는 두 개의 주제는 d단조와 B장조로 조성적 대조를 보이며, 두 주제가 이중유사악절로 규칙적인 형태의 구조를 가지는 것을 확인할 수 있었다.

둘째, 재현부에서 제2주제가 먼저 재현되는 내용은 소나타 알레그로 형식의 예외적인 모습으로 해석되지만 18-19세기 작곡가들의 작품에서 이러한 형태가 있었으므로<sup>47)</sup> 이 또한 신고전주의적 내용으로 확인할 수 있었다.

셋째, 발전부 전체는 제시부의 2개 주제를 구성하는 음형들을 바탕으로 두고 있어, 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)의 ‘테마와 모티브 가공작업’과 연결되는 것으로 볼 수 있다. 제1주제와 제2주제 음형의 기본 형태를 유지하지만, 주제 선율의 여러 음형들을 결합하여 ‘새로운 모티브’로 발전부를 시작하는 것은 이를 잘 뒷받침한다.

쇼스타코비치의 다른 신고전주의 작품과 비교한다면 의미가 더욱 클 것으로 생각되며, 《첼로 소나타》를 연구하는 데 있어서 연주 해석적인 면을 담아내는 데 도움이 되기를 기대한다.

---

47) 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 《피아노 소나타 제9번》(K.311, 1777) 제1악장 그리고 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 《코리올란 서곡》(*Overture to "Coriolan"*, Op. 62, 1807)의 재현부에서 제2주제가 먼저 재현됨을 확인하였다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

신인선. 『20세기 음악』. 서울 : 음악세계, 2006.

음악세계 편집부. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 “쇼스타코비치”』. 서울 : 음악세계, 2002.

허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울 : 도서출판 심설당, 2009.

홍정수, 오희숙. 『음악미학』. 서울 : 음악세계, 1999.

Volkov, Solomon M. 김병화 옮김. 드미트리 쇼스타코비치 회고록 『증언』 (*Testimony : The memoirs of Dmitri Shostakovich*). 온다프레스, 2019.

### 2. 학술논문

김은혜. “프랑스 6인조 음악에 사용된 대중선율 연구”. 『음악논단』 12 (1998) : 87-108.

오경택. “20세기의 역사적 사건들과 쇼스타코비치의 음악 : 음악과 정치의 관계에 대한 소고(小考)”. 『문화와 정치』 6/4 (2019) : 51-83.

오희숙. “음악의 전통과 진보-신고전주의를 중심으로”. 『음악과 민족』 4 (1992) : 150-171.

허영한. “쇼스타코비치”. 『20세기 작곡가 연구 III』. 이석원, 오희숙 책임편집, 160-201. 서울 : 음악세계, 2003.

### 3. 학위논문

김미연. “D.Shostakovich 《교향곡 제 5번》에 반영된 사회주의 리얼리

- 즘 연구” . 충남대학교 대학원 석사학위논문, 2016.
- 김선정. “쇼스타코비치의 《교향곡 5번》이 위대하다고 할 수 있는가에 대하여” . 성신여자대학교 작곡과 우수논문, 2019.
- 박수연. “Shostakovich Violin Concerto No.1 Op.77 음악어법연구” . 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2004.
- 서선화, “P.Hindemith의 Sonata for Viola and Piano Op.11 No.4 분석 연구” . 전남대학교 대학원 석사학위논문, 2014.
- 소중연. “Igor Stravinsky의 《Pulcinella》와 그 주제에 의한 《Suite Italienne》의 비교분석 연구” . 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 2006.
- 왕녕. “신고전주의 작품 연구 : -I.Stravinsky의 ‘풀치넬라(Pulcinella)’와 ‘화가 마티스 교향곡(Symphonie:Mathis der Maler)’의 비교 분석 - ” . 국민대학교 대학원 박사학위논문, 2016.
- 임성은. “Sonata for Cello and Piano in d minor, Op.40의 음악 분석을 통한 Dmitri Shostakovich의 음악 연구” . 국민대학교 대학원 석사학위논문, 2007.
- 조수현, “프로코피에프의 신고전주의 《바이올린 협주곡 제 1번》 op.19와 《고전 교향곡》 op.25를 중심으로” . 한양대학교 대학원 석사학위논문, 2012.

#### 4. 악보

Shostakovich, Dmitri, *Sonata for Violoncello and Piano*, Op.40  
Hamburg : Musikverlag Hans Sikorski GmbH & Co. KG,  
Hamburg, 1957.

# ABSTRACT

A Study of Neo-Classicism music in *Sonata for Violoncello and Piano* (Op. 40) by Dmitri Shostakovich  
- Focusing on the Analysis in the First movement -

InJi YU

Department of Collaborative Piano  
Graduate School of  
Sungshin University

This thesis contains the study of Neo-Classicism music in *Sonata for Violoncello and Piano* (Op. 40) by Dmitri Dmitrievich Shostakovich(1906-1975), a 20th century Modern-era composer. He left works in various genres from classical symphony, concerto, chamber music and sonata to opera, ballet and film music. He had the tendency in restricted musical expression, but he was developed his own characteristic style of music in 20th century.

To analysis Shostakovich' s Cello Sonata, this thesis first elucidates his composition of his life with cultural policy in political circumstances connected activity of compositions. This is important bewteen the Neo-Classicism and his works with

political circumstances.

Shostakovich has musical expressive diction of Neo-Classicism on his works. His works have the compositions of movements and tonality based on the classical sonata form, but sometimes has figure of the Baroque.

This thesis confirmed Shostakovich's musical expressive diction of Neo-Classicism in the «Cello Sonata», including the first movement only. The first movement has formal aspect in classical methodology, including contrast two themes on exposition, Using traditional harmonic progression, simple rhythms borrowing from the classical style. However, 2nd theme is connected tonality in romantic style. Recapitulation section is not following original composition in the recapitulation section from classical sonata. Development section has foundation of following two themes, but make an appearance of new motive in introduction of this section, so combine 1st theme with 2nd theme on development section.

In conclusion, Shostakovich makes use of classical methodology and his own musical sensitivity and atmosphere in the Cello sonata.