



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](#)

지 형 주 교수 지도
석사학위 청구논문

프로코피에프의 《첼로와 피아노를 위한
소나타, Op.119》의 분석 연구

-1, 3악장의 신고전주의적 특징을 중심으로-

2021

성신여자대학교 대학원

반주학과

유 선 자

프로코피에프의 《첼로와 피아노를 위한
소나타, Op.119》의 분석 연구

-1, 3악장의 신고전주의적 특징을 중심으로-

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2020년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

유 선 자

인 준 서

유선자의 석사학위 논문으로 인준함

2020년 11월

심사위원장..... 신 인 선.....(서명 또는 인)

심 사 위 원..... 지 형 주.....(서명 또는 인)

심 사 위 원..... 김 미 영.....(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 세르게이 프로코피에프(Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타, Op.119》 1악장과 3악장을 신고전주의 음악적 특징을 중심으로 분석 연구한 것이다. 1949년 프로코피에프의 말년에 완성된 이 곡은 첼리스트 로스트로포비치(Mstislav Rostropovich, 1927-2007)를 위해 작곡하였다.

프로코피에프의 《첼로 소나타, Op.119》는 형식적인 면에 있어서 1, 3악장 모두 고전 소나타 형식의 틀을 사용하였다. 따라서 두 악장 모두 제시부, 발전부, 재현부, 코다라는 구성을 공통적으로 가진다. 1악장은 제시부의 제1주제와 제2주제가 성격적인 대조를 보이지 않고, 확장된 코다를 사용하여 마치 발전부가 한번 더 쓰여진 것처럼 나타나는, 즉 3부분 형식이 2부분 형식처럼 느껴지게 하는 현대적인 면모들을 볼 수 있다. 3악장은 제시부의 제1주제부와 제2주제부가 대조되는 성격을 갖는 전통적 특징을 따른다. 동시에 제2주제부의 길이를 길게 하여 A, B, A'의 구성으로 나누고 두 번째 단락B에 새로운 요소를 나타내면서 마치 다른 형태의 구성을 갖는 것처럼 느껴지게 만든다.

두 번째로, 조성적인 면에 있어서 1, 3악장 모두 조성을 분명히 밝히고 중심음들을 강박에 배치하는 모습도 보여지지만, 빈번한 비화성음과 전위의 사용으로 조성이 흐려지고 종지가 모호해지는 신고전주의적 특징이 확인된다. 1악장은 제시부의 제2주제가 제1주제의 딸림조로 나타나고 재현부에서 원조로 회귀하는 고전 소나타의 형식을 따랐다. 중요한 종지들에 있어 주로 불안전정격종지(IAC)나 반종지(HC)를 사용하다가 곡의 끝이 되어서야 완전정격종지(PAC)가 나타난다. 3악장은 1악장과 같은 조성으로 구성된 신고전주의적 특징을 보인다. 하지만 전형적인 소나타 형식의 조성체계는 따르지 않고 있는

데, 제시부의 제1주제부와 제2주제부가 관계되지 않는 조성으로 나타나며 재현부의 제1주제부에서 원조로 돌아오지만 중간에 전조를 거쳐 다시 원조로 복귀하는 20세기적인 특징을 찾을 수 있었다. 또 없는 조성인 d b 단조를 만들어 관계조인 F b 장조의 조표로 나타내기 위해 F음에 b, B음에 ♭을 사용하고, VII-I로 진행하는 IAC의 모호한 종지가 특징적으로 나타난 것을 볼 수 있다.

세 번째로, 선율적인 면에 있어서 1, 3악장 모두 복잡하지 않고 쉽게 들리는 선율을 주로 단선율로 만들어낸 현대적 면모가 보인다. 또한 대위법을 사용하거나 규칙적인 마디 단위로 구성된 선율이 첼로와 피아노에서 나누어지거나 각각 등장하는 고전적인 면모 또한 함께 확인되었다. 1악장은 제시부의 제1주제 선율이 짧은 모티브들로 구성된 12마디의 긴 프레이즈로 나타난다. 이 모티브들은 곡 전체에서 빈번하게 사용되는 것이 발견되며 이로 인해 곡에 통일감을 주는 특징을 볼 수 있다. 3악장은 제시부의 제1주제부 선율이 규칙적인 구성으로 나타난다. 코드에서는 순환형식을 사용하여 1악장의 제1주제 선율이 등장하는 특징을 보이며, 이로 인해 곡 전체에 통일성을 갖게 한다.

프로코피에프는 전통적인 틀 안에서 자신만의 현대적 사상을 더하여 독자적인 스타일로 《첼로 소나타, Op.119》를 작곡했으며, ‘신고전주의 작곡가’의 면모를 보여주었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	2
II. 프로코피에프와 신고전주의	3
1. 프로코피에프의 생애	3
2. 신고전주의와 프로코피에프	14
III. 프로코피에프 《첼로소나타 Op.119》 작품 분석	19
1. 작곡 배경 및 구성	19
2. 1악장 분석	21
3. 3악장 분석	40
IV. 결론	58

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

[표 1] 프로코피에프 《첼로 소나타 Op.119》 전체 형식 구성	20
[표 2] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장 구성	21
[표 3] 《첼로 소나타 Op.119》 제3악장 구성	40

악 보 목 차

[악보 1] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디1-5	23
[악보 2] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디11-14	23
[악보 3] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디13-20	24
[악보 4] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디27-32	25
[악보 5] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디33-40	26
[악보 6] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디41-50	27
[악보 7] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디49-56	28
[악보 8] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디71-78	29
[악보 9] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디80-84	30
[악보 10] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디99-106	31
[악보 11] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디115-122	32
[악보 12] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디127b-135	33
[악보 13] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디135b-140	34
[악보 14] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디149-158	35
[악보 15] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디166-174	36
[악보 16] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디186-193	37
[악보 17] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디211-214	38
[악보 18] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디215-218	38
[악보 19] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장, 마디231-234	39
[악보 20] 《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디1-8	42
[악보 21] 《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디26-31	43
[악보 22] 《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디32-39	44
[악보 23] 《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디44-47	45

[악보 24]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디47b-51	45
[악보 25]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디55b-59	46
[악보 26]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디59b-63	47
[악보 27]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디67b-75	48
[악보 28]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디94-101	49
[악보 29]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디108-115	50
[악보 30]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디115b-120	50
[악보 31]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디126-129	51
[악보 32]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디133b-137	52
[악보 33]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디146-153	53
[악보 34]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디169b-177	54
[악보 35]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디194-197	55
[악보 36]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디199b-203	56
[악보 37]	《첼로 소나타 Op.119》 제3악장, 마디216-222	57

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

프로코피에프(Sergey Sergeyevich Prokofiev, 1891-1953)는 20세기 대표적 러시아 작곡가이자 피아니스트이다. 그는 혼란스러운 사회적 상황 속에서 망명을 떠나 외국을 전전하며 힘든 젊은 시절을 보냈고, 귀향 후에도 정부의 탄압 속에서 어려움을 겪었다. 그럼에도 불구하고 꾸준하게 음악 활동을 이어온 프로코피에프는 발레, 심지어는 영화음악에 이르기까지 광범위한 분야에 걸쳐 다양한 곡들을 작곡하여 다른 20세기 전반의 작곡가들에 비해 많은 작품을 남겼다. 프로코피에프는 출판된 작품번호만 131번이고 미완성 작품과 파생된 곡까지 합치면 더 많은 곡을 남겼다. 그 중 첼로 소나타는 유일하게 한곡만 작곡되어, 그 연구 가치가 매우 크다고 사료된다.

《첼로와 피아노를 위한 소나타, Op.119》¹⁾는 1949년 그의 말년에 작곡된 곡으로 그의 음악적 경향인 신고전주의가 잘 드러나고 있는 곡이다. 국내에서 종종 연주되는 빈도에 비해 연구된 석사학위 논문이 그리 많지 않으며, 이들은 주로 첼로 중심으로 분석되었거나 작곡가가 언급한 ‘5가지 음악어법’ 중심으로 연구되었다.²⁾ 필자는 첼로와 피아노의 균형을 맞추어 분석하고자 하며

1) 《첼로와 피아노를 위한 소나타, Op.119》는 이하 《첼로 소나타, Op.119》로 칭한다.

2) 2000년 이후에 출판된 논문은 다음과 같다: 임한빈, “Sergei Prokofiev의 cello sonata op.119에 관한 분석 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 2002; 홍정은, “라흐마니노프의 《첼로 소나타 g단조》와 프로코피에프의 《첼로 소나타 C장조》에 대한 연구, 울산대학교 석사학위논문, 2012; 정혜민, “S.Prokofiev의 소나타 작품에서 보여진 음악적 요소 및 연주방향제안 : cello sonata op.119를 중심으로”, 서울대학교 석사학위논문, 2013; 장초혜, “프로코피에프의 <첼로 소나타 Op.119>연구 : 「신고전주의」 음악어법을 중심으로”, 동아대학교 석사학위논문, 2014; 송하림, “프로코피에프(S. Prokofiev)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타 C장조, Op.119》에 대한 연구 : 프로코피에프의 5가지 음악어법을 중심으로”, 경희대학교 석사학위논문, 2016; 이진영, “S.Prokofiev의 음악적특징 및 Sonata for Cello and Piano in C Major Op.119에 관한 연구”, 성신여자대학교 석사학위논문, 2017; 정수정, “S. Prokofiev의 《첼로 소나타 (Sonata for Cello and Piano in C Major Op.119)》에 나타난 음악적 특징과 반주법 연구”.

작곡가의 시각을 넘어 범음악적 경향인 신고전주의적 관점으로 연구하고자 한다. 신고전주의 특징을 중심으로 연구된 논문은 이미 출간되었으나,³⁾ 논문의 부제에서 언급한 신고전주의 특징이 분석 부분에 드러나지 않고 결론에서만 전체적으로 종합하고 있다.

본 논문은 이러한 문제의식에서 출발하여 고전적 형식을 이루는 1악장과 3악장을 상세히 분석하고자 한다. 프로코피에프가 어떻게 그의 유일한 첼로 소나타에서 자신의 음악어법으로 신고전주의적 특징을 적용했는지 살펴봄으로써 이 《첼로 소나타, Op.119》에 내재된 다양한 음악적 가치를 드러내는 것을 목적으로 한다.

2. 연구의 내용 및 방법

본 논문에서는 프로코피에프의 《첼로 소나타, Op.119》 1악장과 3악장을 신고전주의적 특징을 중심으로 연구할 것이다. 곡을 분석하기에 앞서 프로코피에프의 생애와 음악적 경향을 그의 망명을 중심으로 3시기로 나누어 살펴 보려 한다. 이후 프로코피에프의 《첼로 소나타, Op.119》에 나타나는 신고전주의적 특징을 찾아보기 위해 신고전주의의 의미와 특징들에 대하여 살펴보고 프로코피에프에게 나타나는 신고전주의적 특징들을 정리해볼 것이다.

본격적인 분석에 있어 먼저 《첼로 소나타, Op.119》의 작곡배경을 알아보고 전체적 구성을 표로 정리하여 살펴볼 것이다. 이후에 악장별로 다시 세부적인 구성을 표로 정리하고, 이를 토대로 분석을 하면서 프로코피에프의 신고전주의적 특징이 나타나는 부분을 같이 살펴보려 한다. 악곡 분석에 있어 악박에서 시작하는 프레이즈는 마디수 뒤에 b를 붙여 표기한다.

목원대학교 석사학위논문 2017; 이아미, “Sergei Prokofiev의 Cello Sonata Op.119의 분석 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 2018.

3) 장초혜, “프로코피에프의 <첼로 소나타 op.119>연구-「신고전주의」 음악어법을 중심으로-”, (동아대학교 석사학위논문, 2014).

II. 프로코피에프와 신고전주의

1. 프로코피에프의 생애⁴⁾

프로코피에프는 신고전주의를 대표하는 20세기 작곡가 중 한 명으로 평가 받는다. 그의 작품에는 신고전주의의 특징인 전통과 혁신의 상호작용이 나타난다. 그의 생애는 망명을 중심으로 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 본 논문에서는 러시아 시기(1891-1918), 망명 시기(1918-1936), 귀향 시기(1936-1953)로 나누어 살펴보고자 한다.

1) 러시아 시기(1891-1918)

프로코피에프는 1891년 4월 23일 우크라이나 지방의 손초프카(Sontsovka, 현재 드네프로페트로프스크. Dnepropetrovsk)에서 태어났다. 그의 아버지는 농업 기술자로 우크라이나의 큰 영지를 관리하였고 그의 어머니는 고등교육을 받은 피아니스트였다. 그녀는 프로코피에프의 타고난 음악적 재능을 일찍이 알아보고 베토벤, 쇼팽의 음악들을 들려주었으며 함께 피아노를 치기도 했다. 또 겨울마다 모스크바에서 머물며 아들에게 음악적 환경을 마련해주려고 노력하였다. 1902년 1월에는 모스크바 음악원의 교수이자 저명한 작곡가인 타네예프(Sergey Taneyev, 1856-1915)를 만나 정식으로 음악공부를 시작하였고, 그의 권유로 글리에르(Reinhold M. Gliere, 1874-1956)에게 화성법과 작곡

4) 프로코피에프의 생애는 다음을 참고로 정리하였다. R. Larry Todd. "Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)" *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, 20: 404-418; 한미숙, "세르게이 프로코피에프", 이석원, 오희숙(편집), 『20세기 작곡가 연구』 (서울: 음악세계, 2001), 200-247; Gregory Hart, 임선근 번역, 『프로코피에프, 그 삶과 음악』 (서울: 포노, 2014); 음악지우사편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리. 프로코피에프』 (서울: 음악세계, 2002).

등 이론과 관현악법을 배웠다. 글리에르는 당시 11살이었던 프로코피에프에게 때로는 놀이 상대가 되어주며 눈높이에 맞게 지도를 하였고, 후에 프로코피에프는 자신의 자서전에서 이에 대한 감사를 표했다.

1904년 9월 프로코피에프는 13세의 나이로 페테르부르크 음악원에 입학하여 본격적인 작곡 수업을 받기 시작했다. 리아도프(Anatol Lyadov, 1855-1914)에게 화성학과 대위법을, 관현악의 대가로 알려진 림스키 코르사코프(Nikolay Andreevich Rimsky Korsakov, 1844-1908)에게 관현악법을 배웠다. 이 둘은 러시아에서 가장 현대적인 음악가들로 꼽혔었지만 20세기에 들어서서는 보수적 관점을 유지하였다.⁵⁾ 이에 프로코피에프는 그들의 수업이 실망스러웠고⁶⁾ 이보다 같은 반의 학우 미야스코프스키(Nikolay Myaskovskiy, 1881-1950)와 서로 작곡한 곡을 보여주며 의견을 나누곤 했다.⁷⁾ 그를 통해 레거, 슈트라우스, 드뷔시 등의 새로운 음악을 접하면서 보다 현대적이고 혁신적인 것들을 갈망하게 된다. 그 결과는 프로코피에프의 공식적인 데뷔인 1908년 12월 18일 「현대 음악의 밤」에서 발표되었다.⁸⁾ 당시로서는 매우 진보적 화성을 사용한 〈악마적 암시〉를 포함한 피아노곡 《4개의 소품, Op.4》을 직접 연주한 발표회는 성공적이었다.

프로코피에프는 이후 몇 년간 피아노와 지휘 공부에 몰두하였는데 당시 지휘법을 가르치던 스승 체레프닌(Nikolay Tcherepnin, 1873-1945)에게 고전 작곡가들의 분명하고 절제된 양식과 경제적이며 명료한 관현악법의 영향을

5) 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 201-202.

6) 프로코피에프는 림스키 코르사코프의 관현악법 교육을 비판하면서도 그의 후기 오페라, 특히 《보이지 않는 도시 키데즈의 전설》(The Legend of the Invisible City of Kitezh)에 대해 최고의 찬사를 표했다. R. Larry Todd. “Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)”, 20: 405.

7) 미야스코프스키는 프로코피에프보다 10살이나 많았지만 계속된 우정을 나누었으며 프로코피에프가 어려운 시절에 그를 알리는데 많은 도움을 주었고, 망명 후 귀향 시기에도 그를 적극적으로 도와주었다. 음악지우사편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리. 프로코피에프』 11.

8) 예술의 세계(World of Art) 운동의 지도자들에 의해 결성된 음악회 시리즈로서 당시 아방가르드 예술가들의 거점이었다. 독일과 프랑스 작곡가들(원베르크나 슈트라우스 등)의 새 작품과 젊은 러시아 작곡가들(스트라빈스키 등)의 작품이 연주되었다. 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 202.

받게 된다. 이를 통해 프로코피에는 《고전적 교향곡》(Classical Symphony, Op.25)을 작곡하였다. 이 곡은 단지 모방이나 습작, 또는 패러디가 아니라 그 화성법이나 갑작스러운 조바꿈 등에서 프로코피에프의 신고전주의적 특징이 드러난다. 그가 이 곡에 대해 ‘오늘날 하이든이 살아 있다면 그는 이전과 같이 작곡하는 동시에 새로운 것을 포함할 것으로 생각했다. 나는 그런 교향곡을 작곡하고 싶었다’라고 말한 것처럼,⁹⁾ 이 교향곡은 하이든 스타일의 고전 양식에 프로코피에프 스타일의 현대적 스타일이 가미되었다.

1914년 홀로 유럽 여행을 하던 프로코피에프는 런던에서 러시아 발레단 발레 뤼스(Ballet Russe)¹⁰⁾의 대표 디아길레프(Sergei Pavlovich Diaghilev, 1872-1929)를 만났다. 당시 디아길레프는 민속적인 발레 소재를 찾기 위해 러시아 작곡가들이 중요하다고 생각하였고, 신예 러시아 작곡가를 발굴하고자 했다. 디아길레프는 프로코피에프에게 발레 작품을 위촉하였고, 그렇게 프로코피에프의 첫 발레곡 《알라와 롤리》(Ala i Lolli, 1814-15)가 탄생하였다. 하지만 이 작품은 디아길레프에 의해 신선함이 없고 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882-1971)의 《봄의 제전》(Rite of Spring, 1813)과 비슷하다는 비평을 받아 무대에 오르지 못했고 출판도 되지 않았다. 이에 프로코피에프는 1915년 5월 《알라와 롤리》의 네 부분을 발췌하여 편곡을 시작하였고, 대규모 관현악곡 《스키타이 모음곡》(Scythian Suite, Op.20)을 9월에 완성했다. 이 곡은 스트라빈스키로 이어지는 러시아 모더니즘의 기수로서 프로코피에프의 지위를 확립시켰으며 그의 명성을 세계적으로 알렸다. 또 상당한 영향력을 지닌 지휘자 세르게이 쿠세비츠키(Sergei Alexandrovitch Koussevitzky, 1874-1951)의 지지를 받았는데 당시 소련을 떠나있던 그는 이 곡으로 자신이 파리에 소개되기를 원했으며,¹¹⁾ 이 곡이 출판될 수 있도록 힘썼다.¹²⁾

9) R. Larry Todd. "Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)", 408.

10) 디아길레프가 기획하여 결성한 발레단으로, 개인 경영에 의한 최초의 발레단이다.

11) R. Larry Todd. "Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)", 409.

12) 쿠세비츠키 처가 소유의 차(tea) 회사 지원으로 '러시아 음악 출판사'를 운영하던 그는 《스키

프로코피에프는 이 시기에 주로 피아노곡을 작곡하였다. 당시 상당한 파장을 일으킨 <악마적 암시>의 《4개의 소품, Op.4》을 포함하여 초기에는 주로 피아노 소품곡들을 작곡하였다. 이 밖에도 《피아노 소나타 1-4번》, 《피아노 협주곡1, 2번》, 《바이올린 협주곡 1번, Op.19》, 오페라 《막달레나》(Maddalena, Op.13)를 포함한 몇 개의 오페라들과 발레곡들을 작곡하였다. 이 곡들을 통해 프로코피에프는 공격적인 음조 구조와 한편에는 불협화음의 축적, 또 다른 한편에는 복잡하지 않은 형식적 구성, 명확한 멜로디, 건반의 직접적인 변화에 따른 단순한 리듬과 하모니가 있는 독특한 양면성의 특징을 보여준다. 이것은 젊은 프로코피에프의 특징이면서 평생 그의 작품에서 수정되면서 나타난다.¹³⁾

2) 망명 시기(1918-1936)

프로코피에프는 1918년부터 18년간 러시아를 떠나 미국과 유럽에서 망명 생활을 하게 된다. 그의 망명은 러시아의 정치적 상황이 직접적인 요인이 된다. 1917년 소련은 '혁명의 해'로 불릴 정도로 격변의 연속이었다. 1917년 1월 '피의 일요일' 기념일에 대중시위가 열린 것을 시작으로 2월 혁명과 10월 혁명이 발발하였고, 그 결과 소비에트 연방이 들어서 레닌(Vladimir Ilyich Lenin, 1870-1924)과 볼셰비키¹⁴⁾가 권력을 장악하게 되었다. 이러한 사건들로 인해 소련의 세력은 약해져 갔고 내분으로 이어졌다. 그에 더는 이러한 환

타이 모음곡》의 출판 당위성에 대해 조금도 의심하지 않았다. 그러나 라흐마니노프와 니콜라이 메트너가 참여하는 편집위원회에서 어려움에 부딪혔다. 라흐마니노프는 '야만적이고 지나치게 혁신적이며 귀에 거슬린다'고 평가하며 이 작품을 불신했다. 하지만 쿠세비츠키는 포기하지 않고 다른 출판 방도를 모색하였다. 그 결과 출판 결정 절차가 덜 엄격한 경쟁 출판사인 굿헤일사의 재정을 장악하여 이 곡을 출판하였고, 이어 이 출판사를 자기 출판사와 합병하였다. Gregory Hart, 임선근 번역, 『프로코피에프, 그 삶과 음악』, 30-33.

13) R. Larry Todd. "Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)", 407.

14) Bolsheviki : 레닌이 이끈 러시아 사회민주노동당의 한 정당(구소련 공산당)으로 1903년에 만들어졌다.

경이 음악적으로 도움이 되지 않아 미국으로의 망명을 생각하게 되었다.

1918년 10월 뉴욕에서 피아노 독주회로 데뷔한 프로코피에프는 호평을 받았고, 다양한 연주회에서 피아노 연주자 혹은 지휘자로 미국 연주회에 정기적으로 출연하였다. 시카고에서도 《피아노 협주곡 제1번, Op.10》과 《스키타이 모음곡》의 연주로 데뷔하였고 그 후 시카고 오페라단으로부터 오페라를 위촉받아 고찌(Carlo Gozzi, 1720-1928)의 동화를 바탕으로 《3개의 오렌지에 대한 사랑》(L'amour des trois oranges, Op.33)을 작곡하였다. 이 오페라는 우여곡절 끝에 1921년 말에야 시카고에서 초연된다.¹⁵⁾ 이렇게 《3개의 오렌지에 대한 사랑》이 어렵게 무대에 오르는 동안 한 여성의 꾸준한 후원이 있었는데 그녀는 바로 스페인 출신의 성악가 리나(Carolina Lina Codina, 1897-1989)였다. 프로코피에프는 리나에게 깊이 매료되어 그녀와 교제를 하였고 1923년 결혼에 골인하였다.¹⁶⁾

좋은 일들만 있을 것 같았던 프로코피에프의 미국 생활은 점차 힘들어져 갔고 항상 경제적으로 어려움을 겪었다. 그가 생각하고 기대했던 것만큼 성공적이지 못했다. 그는 새로운 곳으로 떠날 마음을 먹었는데, 조국으로 돌아가기에는 당시 소련이 전면 봉쇄된 상황이었기에 결국 프랑스로 가기로 결정하고 1920년 4월 파리에 도착하였다.

프로코피에프는 디아길레프의 제안으로 발레곡 《어릿광대》(The Buffoon, Op.21)를 1921년에 작곡한다. 파리에서는 이 작품으로 데뷔 후 스트라빈스키의 후계자로 지목받을 만큼 성공을 거두었다. 당시 파리에서는 미요(Darius Mihal, 1892-1974)와 폴랑크(Francis Poulenc, 1899-1963)의 곡들이 인기가 있었고, 프로코피에프는 이에 영향을 받아 《교향곡 제2번, Op.40》을 작곡하였다. 하지만 이 곡의 공연은 실패로 돌아갔고 프로코피에프는 자신이 이류 작

15) 심한 질병을 앓고 고생하면서 오페라를 완성했지만 12월 리허설 도중 지휘자 캄파니니(Cleofonte Campanini, 1860-1919)가 죽고 공연이 연기되자 프로코피에프는 상당한 스트레스를 받았다. 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 210.

16) Gregory Hart, 임선근 번역, 『프로코피에프, 그 삶과 음악』, 45.

곡가가 되는 것이 아닌지 잠시 고뇌하였다.¹⁷⁾ 그 무렵 디아길레프는 프로코피에프에게 소련의 산업화를 주제로 한 발레곡 《철의 스텝》(Le pas d'acier, The Steel Step, Op.41)을 위촉하였다. 조국에 대한 그리움을 갖고 있던 프로코피에프는 이 작품이 소련에서 좋은 평가를 받을 것이라는 기대를 품고 작곡하였지만, 런던에서의 성공과는 달리 오히려 소련에서는 받아들여지지 않았다.¹⁸⁾ 이후 디아길레프는 이전까지와는 다른 소재의 발레곡을 프로코피에프에게 또 한 번 위촉하여 《방탕한 아들》(Bludniy sin, The Prodigal Son, Op.46)이 탄생하게 된다. 1925년 5월에 초연이 이루어졌고 이는 파리에서 대 성공을 거두었다. 이 작품을 기점으로 프로코피에프의 음악은 전환기를 맞이하여 풍부한 서정적인 선율이 더해진 고전적인 성격을 갖게 되었고¹⁹⁾ 이 작품은 신고전주의 정신의 회고적인 작품으로 기록된다.²⁰⁾

프로코피에프는 파리에서 발레곡들로 성공을 거두긴 했지만 딱 거기까지였다. 당시 지나치게 기교적이던 프랑스 음악은 자신의 음악과는 맞지 않는다고 생각하였고 더는 그의 음악이 파리에서 인기를 끌 수 없을 것이라 느꼈다. 그래서인지 이 시기 프로코피에프의 작곡 활동은 침체되어 있었고, 이를 작곡가의 창작 위기로 보기도 하였다. 이를 통해 프로코피에프가 망명 시기에 어려움을 겪었다는 것을 알 수 있고 그 안에서 음악적으로 얼마나 고뇌하였는지를 생각해 볼 수 있다. 그랬기에 항상 마음 한편에 귀향을 생각하고 있었을 지도 모른다고 추측한다. 또한 1929년 디아길레프의 갑작스런 죽음으로 인해 더욱더 유럽에서의 생활이 어려워졌고 이것도 귀향의 하나의 계기가 됐을 것이라 생각한다.²¹⁾

프로코피에프가 망명 시기에 쓴 주요 작품은 앞서 언급했던 오페라 《3개

17) R. Larry Todd. "Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)", 411.

18) 음악지우사편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리. 프로코피에프』, 17.

19) 위의 책, 18.

20) R. Larry Todd. "Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)", 412.

21) 한미숙, "세르게이 프로코피에프", 212-213.

의 오렌지에 대한 사랑》과 《5중주곡, Op.39》, 《현악 4중주곡 제1번, Op.50》, 《교향곡 2-4번》, 《피아노 협주곡 3-5번》, 《바이올린 협주곡 제2번, Op.63》, 발레곡 등이 있다. 그는 신고전주의 작곡가답게 꾸준히 교향곡과 협주곡을 작곡하였다. 《피아노 협주곡 제3번, Op.26》은 프로코피에프의 피아노 협주곡 중 가장 인기 있는 곡으로, 그는 이 곡을 그동안 모아 두었던 주제들로 작곡하였는데 이는 낭만시대 작곡 방식과는 사뭇 달랐다. 또 5악장으로 이루어진 《피아노 협주곡 제5번, Op.55》은 감정적이지 않고 기술적인 곡으로 다소 딱딱한 느낌을 주는데, 이를 ‘작곡가의 후기 모더니즘에 나타난 위기의 징표’라고 평가하기도 한다. 《교향곡 제2번, Op.40》은 두 악장으로, 1악장은 소나타 형식, 2악장은 주제와 변주로 이루어져 있다. 이 곡은 두 악장으로 구성된 베토벤 피아노 소나타 27번(Op.90), 32번(Op.111)과 유사함을 보이는데, 이를 통해 고전시대의 대표적 작곡가인 베토벤을 모델로 삼았음을 알 수 있다. 그와 더불어 복잡한 화성과 선율 동기를 사용하여 프로코피에프 자신이 갈망하던 현대적 작법을 시도하여, 고전 양식을 현대적으로 사용한 신고전주의 음악의 특징이 나타난다. 또 이 시기에 실내악곡 작곡을 처음 시도하여 《5중주, Op.39》를 작곡하였다. 이후에 작곡한 《현악 4중주 제1번, Op.50》을 작곡할 때에는 베토벤의 현악 4중주 곡을 공부하여 베토벤을 깊이 이해하게 되었고 그의 4중주 기법에 놀라워했다. 그 때문인지 이 곡의 첫 악장은 고전적인 성격을 띠고 프로코피에프 특유의 재치보다는 진지하고 심각한 분위기를 가진다.²²⁾

프로코피에프의 대표곡들로 살펴보면 이전 시기보다 신고전주의 작곡가로서의 면모가 더 두드러지게 나타나는 것을 알 수 있다. 낭만시대 음악의 특징인 감정보다는 기교적인 곡들을 작곡하였으며, 교향곡이나 협주곡 등 고전시대 양식의 곡들을 작곡하였고 심지어는 베토벤을 모델로 하여 작곡하기도 하

22) 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 214-216.

였다. 대위법에 관심을 두어 초기 때의 불협화적 음악에서 멀어진 상대적으로 심플하고 폴리포닉적인 특징이 나타난다. 아무래도 망명 시기인 만큼 외국 음악의 영향을 받아 복잡한 음악 성향을 나타내기도 하였으나, 그만의 음악적 특징은 잃어버리지 않았다.

3) 귀향 시기(1936-1963)

1936년에 이루어진 프로코피에프의 귀향은 갑작스러운 결정은 아니었다. 이미 미국 망명 시절인 1923년 레닌그라드 교향악단이 프로코피에프에게 연주회를 제의하며 귀향하라는 초대장을 보내왔고 이 초대에 응하지는 않았지만, 그의 작품 중 일부가 레닌그라드와 모스크바에서 연주되었다.²³⁾ 그리고 칸타타를 비롯한 프로코피에프의 많은 작품들이 소련에서 출판되었다는 것을 보아 이때부터 귀향 가능성을 열어 두었다고 할 수 있다. 또한, 1927년에는 소련에 방문하여 3개월간 연주 여행을 다니면서 성공을 거두었고 망명 생활로 어려움을 겪고 있던 프로코피에프는 마침내 1936년 소련으로 귀향한다.

하지만 그가 귀국한 해인 1936년부터 사회주의 리얼리즘으로 예술 분야에서 본격적인 억압과 테러가 시작된다.²⁴⁾ 그해 1월 「프라우다 Pruda」 신문에 즈다노프(Andrey Zhdanov, 1896-1948)²⁵⁾가 쇼스타코비치(Dmitrii Shostakovich, 1906-1975)의 《맥베스 부인》을 공개적으로 비난하는 글이 실

23) 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 211.

24) 1934년에 있었던 작가 대회(소비에트 작가 동맹 제1회 대회)는 사회주의 리얼리즘을 소련 예술의 이상으로 공표했다. 이 독트린은 문학, 드라마, 미술에 있어 (추상이나 상징주의와 반대되는) 리얼리즘적 양식을 사용할 것을 요구하였다. 따라서 예술 작품들은 소비에트 체제하에서 인민들이 진보되어가는 자취를 보여주고, 혁명적 사상과 그 영웅들을 찬양하는 등 사회주의를 낙관적으로 그려야 했다. 음악의 경우 이것은 비교적 단순하고 알아듣기 쉬운 언어(대개 민속적 양식에 의지하고, 선율 중심적이며, 애국주의적이거나 고무적인 주제를 위해 쓰이는)의 사용을 의미했다. Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 민은기 외 5명 번역, 『그라우트의 서양음악사(하)』 (서울: 이앤비플러스, 2009), 326.

25) 소련 공산당의 지도자이자 문화 이데올로기 신봉자. 이 시기에 소련은 <사회주의 리얼리즘>을 바탕으로 국가가 예술을 엄격히 감독했는데 이의 책임자이기도 했다.

리는 것을 시작으로 음악계는 살얼음판을 걷게 된다. 1936-38년 사이에 7백만 명의 러시아인이 체포되었는데, 이 중에 예술가도 상당수 포함됐다.²⁶⁾ 이에 프로코피에프는 《피터와 늑대》(Peter and Wolf, Op.67)와 같은 비교적 안전한 어린이 음악으로 눈길을 돌렸고, 다른 많은 소련의 작곡가들도 그 뒤를 따랐다.

1941년 프로코피에프는 심장마비를 겪는 힘든 상황에 처하게 되었다. 하지만 소련의 상황²⁷⁾으로 인해 프로코피에프는 코카서스, 조르지아, 카자스탄 등에서 보내게 된다. 1938년부터 프로코피에프의 조수로 일하면서 오페라 대본과 칸타타의 시를 쓰기도 하며 그를 도왔던 미라 멘델손(Mira Mendelson, 1915-1968)과는 이즈음 더욱 가까워 졌다. 프로코피에프와 14살의 나이 차이가 나는 그녀는 첫 번째 부인인 리나와는 여러모로 다른 스타일이었다. 1941년 3월, 2년 정도 계속된 리나와의 불화로 프로코피에프는 결국 집을 나왔고 미라의 아파트로 거처를 옮겼다. 그 후 그는 리나와 이혼은 하지 않은 채로 그녀와 두 아들의 생활을 돌보았다. 1945년 프로코피에프는 심한 뇌진탕으로 중태에 빠졌고 이후 회복하였으나 건강이 악화되어 남은 삶을 환자로 보내야 했다. 미라가 옆에서 지극정성으로 돌보았으나 프로코피에프의 작곡 활동은 점점 뜸해져 갔다.

전쟁 동안 오히려 소련의 예술 정책은 비교적 자유로웠으나, 1946년 즈다노프의 주도하에 문화정책이 바뀐 후로는 프로코피에프의 예술 활동에 어둠이 몰려왔다. 즈다노프는 중앙위원회에서 발표한 비난의 배후에 있었고²⁸⁾ 프로코피에프의 《전쟁과 평화》(War and Peace, Op.91)가 비난의 대상이 되었으며,

26) 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 217-220.

27) 소련은 독일과의 전쟁으로 인해 레닌그라드(구 상트 페테르부르크)가 포위된 지경에 이르렀다. 모스크바가 함락될 것 같은 상황이 되자 소련 정부는 예술가 집단을 안전한 남부지방으로 피신시켰다. 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 217-218.

28) 1948년 2월 10일 화요일 당 중앙위원회는 소련의 최고 중요 작곡가들-프로코피에프, 쇼스타코비치, 미야스코프스키 포함-이 ‘소련 인민에게는 낯선 형식주의에 빠진 징후’가 있다고 선언했다. Gregory Hart, 임선근 번역, 『프로코피에프, 그 삶과 음악』, 106-110.

그의 초기 작품들 중 다수가 연주 금지 되었다. 이러한 억압 속에서 정신적으로나 육체적으로 병약해져 있던 프로코피에프는 소련 정부가 원하는 새로운 단순성과 사회주의 리얼리즘에 적합한 음악들인 칸타타나 교향시 등을 주로 작곡하며 지냈다. 그즈음 그의 절친인 미야스코프스키의 《첼로 소나타 제2번》의 초연 연주를 보러간 프로코피에프는 첼리스트 로스트로포비치(Mstislav Rostropovich, 1927-2007)의 연주를 듣고 큰 감동과 영감을 받았다. 이에 프로코피에프는 로스트로포비치를 위해 《첼로 소나타, Op.119》를 작곡하였고, 그와 협력하여 《교향-협주곡, Op.125》를 탄생시키며 중요한 작품들을 남겼다.²⁹⁾ 1948년 이후 그의 건강은 더욱 나빠져 집에서 칩거하며 지내다시피 했고, 비슷한 시기에 미야스코프스키를 비롯한 가장 친한 친구들이 세상을 떠났다. 이에 정신적으로 약해져 있던 그는 결국 1953년 62세에 뇌출혈로 사망하였다.

프로코피에프는 이 시기에 정치적인 동기에서 쓰인 칸타타나 교향시 등의 작품들과, 정치적인 성격을 띠지 않은 교향곡과 실내악곡, 피아노 소나타 등을 많이 작곡하였다. 프로코피에프의 실내악곡은 그의 전체 작품 수와 비교하면 상대적으로 적는데 대부분이 이 마지막 시기에 쓰인 것으로, 《바이올린 소나타 Op.80, 94bis³⁰⁾》, 《현악 4중주 제2번, Op.92》, 《독주 바이올린을 위한 소나타 Op.115》, 그리고 《첼로 소나타 Op.119》가 있다. 프로코피에프의 작품 중 상대적으로 적은 실내악곡에서 현악기를 위한 곡은 그의 어린 시절 습작을 제외하고 14개로, 각 악기마다 연주자의 조언을 얻어 작곡하여 다양한 기교를 요구한다. 그의 첫 번째 바이올린 소나타는 헨델의 《바이올린 소나타 D장조》에서 영감을 받았고 바로크 시대 교회 소나타의 구성을 모방하였다.³¹⁾ 프로코피에프는 귀향 후 소비에트적 소재를 사용한 오페라를 만들기 위해 오

29) Gregory Hart, 임선근 번역, 『프로코피에프, 그 삶과 음악』, 113-120.

30) b.는 음악에서 “다시, 한번 더”를 뜻하는 지시문인 bis의 약자로 작품에서 쓰일 때는 편곡된 곡을 의미한다.

31) 음악지우사편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리. 프로코피에프』, 167-168.

랜 세월이 걸쳐 대본을 찾았지만 실패하였고, 이에 늘 오페라화를 염두에 두고 있었던 소설 톨스토이의 『전쟁과 평화』를 대본으로 선택하였다. 예술위원회의 승인을 받기 위해 완성한 피아노 악보를 제출하였지만 나폴레옹 전쟁 때 귀족들의 묘사 장면은 줄이고 대중들의 영웅적 행위를 강조하라는 제안으로 악보를 수정해야만 했고, 결국 소규모의 오페라라는 처음 의도와는 달리 웅장해진 오페라로 재탄생 되었다. 오페라 《전쟁과 평화》는 순환 주제를 사용하여 통일성을 주었고, 화성은 대체로 온음계적이고 협화적인 화음을 사용하여 작곡하였다.³²⁾

프로코피에프는 귀향 시기에 소련의 통제와 건강의 악화 속에서도 꾸준하게 작곡 활동을 해왔다. 정치적인 압력 속에서 정부를 위한 작품들을 작곡한 것이 눈에 띄고 그에 대한 영향인지 실험적인 모습보다는 단순함을 보인다. 하지만 여전히 고전적인 형식들을 주로 사용하였고, 그가 추구하던 선율의 단순성이 더해졌지만 선율의 서정적인 면모 또한 더해진 모습을 보인다. 화성적인 면에 있어서는 대위법적 요소들이 완화되며 화성과 융화된 균형을 이루면서도 거의 무조 음악에 가까운 불협화적인 화성을 사용하였다. 프로코피에프는 시기별로 약간의 차이들은 있지만, 여러 시기를 거치면서도 자신만의 일정한 양식과 어법을 유지하는 특징을 보인다.

32) 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 225.

2. 신고전주의와 프로코피에프

1) 신고전주의

신고전주의(新古典主義)란 1920년대에서 1950년대에 이르는 시기에 일어난 음악사조로, 18세기의 형식, 기법, 조성 등을 사용하거나 모방하여 발전시키는 것을 가리킨다. 그 유래는 단어의 의미에 해당하는 ‘새로운 고전’이라는 프랑스어 ‘néo-classicisme’이며, 폭 넓은 의미로 옛 양식에 대한 재관심을 뜻한다.³³⁾

신고전주의가 뚜렷한 경향으로 생겨나기 이전부터 이미 여러 작곡가들에게서 보여졌다. 고대 그리스 음악에 대한 관심을 곡으로 나타낸 라벨(Maurice Joseph Ravel, 1875-1937)과, 클레멘티의 음악을 패러디화한 사티(Erik Satie, 1866-1925), 나아가 ‘역사주의’를 대표하는 레거(Max Reger, 1873-1916)와 ‘젊은 고전주의’를 대표하는 부조니(Ferruccio Benvenuto Busoni, 1866-1924)가 있다.³⁴⁾

레거가 주장했던 역사주의의 등장 이후 19세기 말의 독일과 오스트리아에서는 전통 음악에 대한 관심이 나타났다. 17, 18세기의 작품들이 음악회에서 연주될 뿐만 아니라, 작곡가들에게도 영향을 주었다. 역사주의는 전통을 계승한다는 가치관에 따라 전통음악을 창작의 본보기로 삼고 새롭게 변화시켰다. 이러한 경향은 오로지 작곡가의 독창적인 창작에만 따라 작곡하였던 독창미학에서 벗어나게 하는 밑거름이 되었고, 신고전주의의 발전에 큰영향을 미쳤다.

또한 부조니가 주장했던 젊은 고전주의는 과거 고전시대로의 단순한 복귀가

33) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』 (파주: ㈜나남, 2018), 466.

34) ‘역사주의’란 세기전환기에 독일과 오스트리아를 중심으로 나타났던 경향으로 낭만 이전의 전통음악에 대한 관심을 보인 사조를 뜻하며, ‘젊은 고전주의’는 과거 전통음악의 다양한 시도와 성과를 받아들이고 이러한 유산에 나타난 견고하고 아름다운 형식을 살리자는 의도로 작곡한 경향을 말한다. 위의 책, 466.

아닌 과거의 음악적 업적들을 받아들이면서 그 유산에서 나타난 형식을 살리자는 목적을 갖고 있었다. 그의 음악은 조성체계를 벗어나 새로운 시도를 하는 진보적 성향으로, 고전적 미학관을 토대로 현대적 음악양식을 사용하였다. 이를 바탕으로 신고전주의는 전통적 입장과 모더니즘적 입장 모두를 받아들이며 형성되었다는 것을 알 수 있다.³⁵⁾

신고전주의의 중요한 특징은 19세기 낭만주의 음악에 대한 거부로 나타난 반낭만적 성향으로, 이것은 19세기 음악 뿐만 아니라 20세기 초반에 나타난 인상주의, 표현주의에 대한 거부로 이어졌다. 신고전주의는 지나친 내면성에 따른 주관적 표현에 반대하고 고전주의의 절대 음악을 추구하였으며³⁶⁾, 당시 급진적 경향의 음악이 점차 힘을 잃어가고 있던 1920년대 초에 하나의 경향으로 뚜렷하게 나타났다. 신고전주의는 고전이나 바로크 시대로 관심을 집중시키면서 19세기 이전의 조성, 형식 등과의 접목으로 나타났고, 패러디기법³⁷⁾을 사용하여 전통을 희화화하고 새로운 의미를 부여하기도 했다.

이러한 내용들을 바탕으로 신고전주의의 음악에서 나타나는 특징을 찾아보았다. 신고전주의는 독일, 프랑스, 러시아 등 여러 국가의 작곡가들에 의해 다양하게 나타났기 때문에 특징을 구분짓는 것은 어렵지만, 여러 문헌의 내용들을 참고하여 다음과 같이 정리할 수 있다.³⁸⁾ 첫째, 교향곡, 협주곡, 소나타, 모음곡, 푸가 등의 고전시대 형식들을 즐겨 사용하였다. 둘째, 17-18세기의 조성을 사용하여 온음계에 한 전음계주의를 사용함과 더불어 반음계주의, 불협화음으로 확장하였다. 셋째, 단순한 선율을 선호하여 투명한 선적 짜임새를 추구하였다. 즉,

35) 오희숙, 『20세기 음악1 역사·미학』 (서울: 심설당, 2004), 435-436.

36) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』, 468.

37) 패러디는 15세기 이후부터 사용된 음악기법으로 기존의 음악 작품을 새로운 연관 관계에서 다시 사용하는 것을 의미한다. 바하는 자신의 옛 작품을 새 작곡에 사용하는 패러디 기법을 자주 썼다. 오희숙, 『20세기 음악1 역사·미학』, 435.

38) 오희숙, 『20세기 음악1 역사·미학』; 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』; 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사2』 (파주: 음악세계, 2016); 허영환, 김문자, 권송택, 박미경, 신인선, 이석원, 주대창, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』 (서울: 심설당, 2009); Eric Salzman, 조용순 번역, 『20세기 음악사』 (경산: 영남대학교 출판부, 2000).

고전시대에 뿌리를 두고 현대적 사상을 더했다는 것을 알 수 있으며, 이는 작곡가마다 특색있게 나타난다.

신고전주의의 대표적인 작곡가로는 스트라빈스키를 필두로 바르톡(Bela Bartok, 1881-1945), 힌데미트(Paul Hindemith, 1895-1963), 프랑스6인조³⁹⁾, 프로코피에프 등이 있고, 신고전주의의 대표 작품들은 스트라빈스키의 《풀치넬라》(Pulcinella), 《시편 교향곡》(Symphony of Psalms), 힌데미트의 《실내악 2번, 5번》, 《오케스트라를 위한 협주곡, Op.38》, 프로코피에프의 《고전적 교향곡》 등이 있다.⁴⁰⁾

2) 프로코피에프의 신고전주의

프로코피에프는 20세기를 대표하는 신고전주의 작곡가이다. 그는 초기 자신의 작품을 5개의 경향으로 나누어 설명하였는데,⁴¹⁾ 그 안에 고전적인 특징과 현대적인 특징이 포함되어있다. 이를 통해 그가 작곡을 함에 있어 전통에 기반을 두었다는 것을 알 수 있다. 앞서 신고전주의에서 정리한 세 가지 경향을 바탕으로 프로코피에프의 신고전주의적 특징을 정리해보았다.

형식적인 면에서 프로코피에프는 고전적인 소나타, 교향곡, 협주곡, 현악 4중주 등 고전 형식을 사용하였다. 소나타나 교향곡, 협주곡의 1악장에서 대부분 소나타 형식을 사용하였고, 변형이 있기도 하나 대체로 제1주제부와 제2주제부와의 관계, 발전부, 원조로의 회귀, 재현부 등 기본을 충실히 따랐다.

39) 1920년 1월 16일, 음악 비평가인 앙리 콜레(Henri Collet)가 6인의 음악회를 본 후, 파리의 일간지 「코메디아 Comedia」에 '러시아 5인조와 프랑스 6인조'라는 제목으로 기사를 쓰면서 처음 사용된 용어로, 조르주 오릭(Georges Auric, 1899-1983), 루이 뒤레(Louis Durey, 1888-1979), 아르튀르 오네게르(Arthur Honegger, 1892-1955), 다리위스 미요, 프랑시스 풀랑크, 제르멘느 타유페르(Germaine Tailleferre, 1892-1983)으로 구성되었다. 한미숙, "세르게이 프로코피에프", 424.

40) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사2』, 468.

41) 고전적(classical), 현대적(modern), 토카타적(toccatà), 서정적(lyrical), 괴기적(grotesque)의 5가지 경향으로, 한 작품에 하나의 경향만이 나타나는 것이 아닌 2가지 이상 혹은 5가지 경향 모두가 적절히 결합하여 나타난다. 한미숙, "세르게이 프로코피에프", 227-228.

느린 악장이나 중간 악장에서는 2부분 형식이나 3부분 형식을 주로 사용하였고 가끔 변주 형식을 사용하기도 하였으며, 마지막 악장에서는 론도 형식을 사용하였다. 다악장에서는 순환형식을 사용하는 등 전통적인 틀을 따랐다. 또한 종지나 구성의 변화를 통해 단락을 구분지어 분명한 형식감을 느끼게 하였다. 그러나 마디 단위 구성에 있어 초기에는 규칙적인 4마디 구성이 나타났던 것에 비해 후기에는 규칙에서 벗어나 자유롭게 악구를 구성하는 현대적인 특징이 나타났다. 또한 빈번한 박자의 변화를 통해 형식의 표면적인 면에 있어 불균형적인 모습이 보여진다.

조성적인 면에서 프로코피에프는 주로 조성음악을 토대로 작곡함으로써 신고전주의적 특징을 보였다. 그는 여러 악장으로 구성된 곡에 있어 첫 악장과 마지막 악장의 조를 같게 하거나, 같은 으뜸음조 관계로 설정하였다. 또한 3화음에 기본을 두면서, 곡의 처음은 으뜸화음으로 시작하여 끝은 V-I가 기본이 되도록 하였다. 조성을 유지하려는 경향에 대한 예로 모든 기악 작품에 조표를 사용하여 조성을 표시하였고, 교향곡이나 협주곡, 소나타의 제목 뒤에 조성을 밝히기도 하였다. 하지만 3화음에 부가음을 더하여 표면적으로나 음향적으로 본래의 성격이 나타나기 어렵게 하였다. 또한, 보통의 부가음들은 반음계적인 경우가 많아 이를 ‘잘못된 음’이라고 부르기도 하는데, 프로코피에프는 이러한 ‘잘못된 음’을 화음 구성에 사용하는 특징을 보인다. 화음 진행에 있어서도 V-I의 진행은 보통 결정적인 종지에서만 사용하며, V의 위치에 음도2나 음도7을 구성음으로 갖는 화음들을 보조적 화음으로 사용하기도 하였다. 즉 전통적인 5도 진행 대신 성부의 진행을 중심으로 보았고, 보조적 화음을 통하여 단2도, 장3도, 증4도, 장6도, 이끄음으로의 연결을 보다 쉽게 하였다. 이를 통해 종지가 모호하거나 흐려지는 현대적인 조성적 특징이 나타난다.⁴²⁾

42) 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 230-233.

선율적인 면에서 프로코피에프는 20세기 작곡가 중에서도 뛰어난 선율 작곡가로 손꼽힌다. 선율의 중요성을 잘 알고 있던 그는 단순하며 쉬운 선율을 써야 한다는 새로운 단순성에 대한 고민을 해왔다.⁴³⁾ 고전 시대에는 선율이 화성에 지배되거나 진지함을 나타내곤 했는데 이에 반하여 가벼운 분위기의 선율을 등장시켰다. 즉, 단순한 선율성을 추구하는 현대적인 면모를 보였다. 프로코피에프는 조성적 윤곽만을 가지며 주로 으뜸화음으로 시작하고 특징적인 리듬을 구사하는 뚜렷한 선율선을 추구했다. 동시대의 영향으로 호흡이 길고 확장되거나 꾸밈이 많은 선율선, 또는 단순하면서 강렬한 특징을 지닌 짧은 동기들로 구성된 선율이 나타나기도 한다. 하지만 리듬 패턴의 사용에 있어 박자에 크게 어긋나지 않고 다소 규칙적인 형상을 보이며, 짧은 모티브들을 악장에 전체적으로 등장시켜 선율의 통일성을 주기도 하였고, 대위법을 사용하여 선율을 모방해 연주하는 등 고전적인 면모 또한 볼 수 있었다.⁴⁴⁾

이와 같이 형식적, 조성적, 선율적 특징들을 통하여 프로코피에프가 전통을 추구하면서도 동시대의 현대적 면모를 결합한 신고전주의의 음악적 경향을 갖춘 작곡가라는 것을 확인하였다.

43) 프로코피에프는 귀향 전인 1934년 2월 16일 「이츠베스티야 Izvestiya」에 실은 기사에서 새로운 단순성에 대하여 언급한다. “무엇보다도 곡이 선율적이어야 한다. 게다가 선율은 반복적이거나 사소하지 않으면서도 단순하고 이해할 수 있는 것이어야 한다... 단순성은 구식의 단순성이 아닌 새로운 단순성이어야 한다.” 한미숙, “세르게이 프로코피에프”, 235.

44) 위의 책, 132-133, 231.

III. 프로코피에프 《첼로 소나타 Op.119》 작품 분석

1. 작곡배경 및 구성

1) 작곡배경

프로코피에프의 《첼로 소나타, Op.119》는 귀향시기인 1947년에 작곡을 시작하여 1949년에 완성하였다. 1945년 뇌진탕으로 쓰러진 이후 건강이 악화된 프로코피에프는 작곡 활동이 힘들어져 하루에 허락된 한 시간만을 이용하여 작곡에 몰두하였다. 《첼로 소나타, Op.119》는 이 시기에 작곡된 곡으로 절친한 미야스코프스키의 《첼로 소나타 제2번》의 초연 연주를 보러간 자리에서 첼리스트 로스트로포비치의 연주에 큰 감동과 영감을 받아 그를 위한 소나타를 구상하게 되었고, 첼로의 기교적인 부분들은 그의 도움을 받아 완성하였다. 1949년 12월 6일, 소연방작곡가동맹 제3회 총회에서 로스트로포비치와 리히테르(S. Richter, 1915-1997)의 연주로 비공개 초연되었고, 1950년 3월 1일, 모스크바 음악원에서 같은 연주자들로 공개 재연이 되었다. 이 곡은 1951년 소비에트 국립 음악출판소에서 출판되었다.⁴⁵⁾

45) 음악지우사편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리. 프로코피에프』, 179-180.

2) 구성

《첼로 소나타, Op.119》는 총 3악장 구성으로 고전적 형식을 사용하여 1악장은 소나타 형식을, 2악장은 복합3부형식을, 3악장은 소나타 형식을 사용하고 있다. 보통 고전 소나타의 악장별 템포가 ‘빠름-느림-빠름’으로 진행되는 것과는 달리 프로코피에프 《첼로 소나타, Op.119》는 3악장으로 갈수록 점점 빨라지는 템포로 구성되어 있다.

[표 1] 프로코피에프 《첼로 소나타 Op.119》 전체 형식 구성

악장	빠르기	박자	조성	형식
1	Andante grave	3/4	C	소나타 형식
2	Moderato	4/4	F	3부 형식
3	Allegro, ma non troppo	2/2	C	소나타 형식

2. 제1악장 분석

안단테 그라베(Andante grave)의 무겁고 어두운 분위기로 시작되는 1악장은 C장조의 3/4박자로, 소나타 형식으로 구성된다. 제1주제에 다양한 모티브들이 등장하여 1악장 전체에서 나타난다. 제1주제보다 경과부의 길이가 길며 고전 소나타 형식과 같이 원조의 딸림조로 제2주제가 등장하고, 재현부에서 제1주제와 제2주제가 다시 원조로 돌아오지만 그 안에서 잦은 변박과 전조, 비화성음들을 통해 프로코피에프만의 신고전적인 소나타를 만들었다.

[표 2] 《첼로 소나타 Op.119》 제1악장 구성

큰 형식	세부 형식	마디	종지 ⁴⁶⁾	조성	기타 특징
제시부	제1주제	1-12	HC	C:	모티브 등장
	경과부	13-32	IAC	C:→G:	종속적 경과부
	제2주제	33-48	IAC	G:	전악절, 후악절 부분
	종결주제	49-61	IAC	c#:#→a	
	코데타	62-70		a:→C:	짧은 코데타, 대위법 요소 등장
발전부	제1부분	71-98		C:→a:→C:→E b	A-B-A' 부분
	제2부분	99-123			A, B 부분
	재경과부	124-135			코데타 요소
재현부	제1주제	135-148	HC	C:	원조로 회귀
	경과부	149-165	IAC	C:	종속적 경과부
	제2주제	166-174		C:	축소된 형태
	종결주제	175-185			코다로 연결
코다		186-243		PAC	확대된 코다, 3부분 구성

46) 종지는 반종지(Half Cadence, HC), 불완전 정격종지(Imperfect Authentic Cadence, IAC), 완전정격종지(Perfect Authentic Cadence, PAC)의 약자로 표기한다.

1) 제시부(마디1-70)

제시부는 제1주제(마디1-12), 경과부(마디13-32), 제2주제(마디33-48), 종결주제(마디49-61), 코데타(마디62-70)로 이루어져 있다. 제1주제는 C장조로 제시되고, 제2주제는 원조의 딸림조인 G장조로 제시된다. 종결주제에서 다른 조성으로의 변화가 나타나지만 코데타에서 다시 원조인 C장조로 돌아오며 전형적인 소나타 형식의 제시부 구조를 지니고 있다.

(1) 제1주제(마디1-12)

제1주제는 첼로 솔로의 ‘충만한 소리’(piena voce) 장중한 느낌을 주며 시작한다. 주제 선율은 12마디의 비교적 긴 호흡으로 되어 있으나, 앞 부분에서 다양한 모티브로 구성되어 있음을 보여준다. 모티브㉓는 못갓춘마디의 부점 리듬으로, 모티브㉔는 순차 하행하는 점4분음표와 8분음표로, 모티브㉕는 순차진행적인 8분음표로, 모티브㉖는 4도 도약후 2도 반진행하는 8분음표와 2분음표의 특징을 가지고 있다. 프로코피에프는 이 모티브들을 곡 전체에서 주로 리듬적으로 사용하며 통일성을 주고 있다.⁴⁷⁾

마디3부터 등장하는 피아노는 첼로의 모티브를 모방하며 화성을 이룬다. 마디3의 왼손에서는 모티브㉕가 축소되어 나타나고 마디4에서는 모티브㉔의 리듬이 모방되었으며 마디5에서는 모티브㉕의 연속적인 8분음표 리듬이 모티브㉖의 4도음정과 전위의 형태로 나타난다(악보 1).

47) 장초혜의 논문에서도 제1주제를 모티브㉓-㉕로 나누어 설명하였다. 장초혜, “프로코피에프의 <첼로 소나타 op.119>연구-「신고전주의」 음악어법을 중심으로-,” 20-21. 필자는 제1주제에서 모티브㉕의 중요성을 인지하지 못해 별도로 설정하지 않고, 제2주제에서 모티브㉕를 잡아, 이들이 발전부에서 어떻게 발전의 요소로 작용하였는지 설명하였다.

[악보 1] 제1악장, 마디1-5

제1주제 모티브(a) (b) (c) (d) 모티브(d)의 리듬 모방

piena voce
Andante grave ♩ = 54

Piano

CM :

축소된 (c) 모티브(a)의 4도음정과 전위의 형태로 나타남

C장조의 제1주제는 마디11에서 피아노와 첼로가 HC한다. 피아노는 마디 11-12에서 모티브(c)의 리듬에 경과부의 2도첨가음을 암시하며 마디13에서 V의 제1전위로 경과부로 이어진다(악보 2). C장조의 조성은 마디5까지 강박에 으뜸화음이 위치하지만, 선율적으로 약박의 비화성음이나 화성적으로 전위를 많이 사용함으로써 조성감을 흐린다.

[악보 2] 제1악장, 마디11-14

11

mf *p* *pp*

경과부

P경과부에 나타날 2도 첨가음 암시

HC

V (b) V₄ (c)

(2) 경과부(마디13-32)

경과부는 제1주제에 비해 길이가 길고 작은 클라이맥스를 이루면서 비중 있게 등장한다. 장중한 1주제와 달리 경과부에서는 스산한 느낌의 피아노 선

음이 점점 고조되어 폭발하듯 화성으로 나타나고 첼로의 피치카토까지 더해져 (마디21) 더욱 강렬한 느낌을 준다. 이 경과부는 제1주제의 여러 요소가 나타나는 종속적 경과부이다.

마디13-20의 피아노 왼손은 모티브㉔의 리듬으로 화성만 다르게 나타나며 이를 마디21-26의 첼로가 강렬한 중음 주법의 피치카토를 사용하여 이어받는다. 피아노의 오른손과 첼로에서 모티브㉑의 부점 리듬을 주고받다가 마디20에서는 연속적인 부점 리듬의 첼로선율이 등장한다. 피아노는 모티브㉑와 ㉒를 사용하여 화성적으로 나타나며 마디23에서는 4도 간격을 이루는 모티브㉓의 요소까지 더해진다(악보 3).

[악보 3] 제1악장, 마디13-20

The musical score for measures 13-20 is presented in two systems. The first system (measures 13-16) features a piano part with a right hand playing a melodic line and a left hand with a steady accompaniment of chords. The second system (measures 17-20) continues the piano part and introduces a cello part with a rhythmic pattern. Annotations (a), (b), and (c) highlight specific motifs and rhythmic elements. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *mf* (mezzo-forte). A 'CM' (Crescendo) marking is present at the end of the second system.

마디27-28의 피아노는 모티브㉔의 리듬이 양손의 유니즌으로 진행된다. G장조의 이끄림인 F#음으로만 나타나 이 음을 강조함으로써 전조가 일어날 것을 암시하다가 마디29에서 It.6를 통해 제1주제의 딸림조인 G장조로 전조된

다(악보 4).

[악보 4] 제1악장, 마디27-32

(3) 제2주제(마디33-48)

제2주제는 제1주제와 마찬가지로 서정적인 성격을 가지고 있고, 고음역의 첼로와 16분음표, 연속적 부점의 사용으로 보다 생기있는 느낌을 주며 소나타의 제시부에 나타나는 두 주제의 대조적 성격은 보이지 않는다. 16마디의 제2주제는 제1주제의 달리 전악절과 후악절로 규칙적 구성을 갖는다. 전악절에서는 첼로에서 주제선율이 나오고 후악절에서는 피아노가 주제선율을 시작하고 이를 첼로가 받는다.

마디33부터 점4분음표와 16분음표로 이루어진 모티브㉔와 제1주제의 모티브들이 연속성을 가지고 나타난다. 모티브㉔와 모티브㉔의 부점리듬이 한마디씩 두 마디 단위로 구성된다. 피아노의 오른손에서는 모티브㉔의 리듬이 도약적 진행을 하다가 첼로와 음을 맞추어 순차 진행으로 바뀐다(마디37). 피아노의 왼손에서는 모티브㉔의 리듬을 발견할 수 있는데, 오른손 네 번째 8분음표를 왼손과 연결하면 모티브㉔의 리듬과 일치한다. 마디39에서는 오른손 외성에서도 모티브㉔가 등장한다. 제2주제는 악절이 바뀔 때마다 변박을 사용하는 특징을 보이는데 첫 번째 선율의 마디38-41에서는 3/4-2/4-3/4-4/4의 박자로, 두 번째 선율의 마디 47-49에서는 3/4-4/4-3/4의 박자로 한마디마다 변

박된다(악보 5).

[악보 5] 제1악장, 마디33-40

㉔ + ㉕ 의 두 마디 단위 구성

제2주제 전악절

GM :

마디41부터 시작하는 후악절에서는 피아노의 주제 선율을 한 마디 뒤에서 첼로가 스트레토로 이어받는다. 이는 전형적인 대위법적 기교의 사용으로 프로코피에프의 신고전주의적 일면을 보여주고 있는 부분이다. 마디41-44의 왼손에서는 제1주제의 모티브㉔ 리듬이 연속적으로 나타나다가 마디45부터 왼손은 순차 하행, 오른손과 첼로는 상행하여 확장되는 모습을 보이고 마디 49에서 I의 1전위로 불안정정격종지(IAC)한다(악보 6).

[악보 7] 제1악장, 마디49-56

총결주제 (e + d) + c 리듬의 결합 형태

유니

c#m :

am :

mf pesante

mf pesante

모티브(c)의 리듬을 나누어 연주

마디56-59에서는 모티브(c)의 리듬을 첼로와 오른손 그리고 왼손이 나누어 주고받으며 1주제의 분위기로 돌아간 듯이 ‘중후하게’(pesante) 장중한 느낌으로 하행한다. 그 후 모티브(c)의 리듬을 사용하여 단선율로 상행하고 분위기의 전환을 하며 코데타로 넘어간다.

(5) 코데타(마디62-70)

제2주제의 모티브(c)를 사용한 코데타는 9마디의 짧은 길이로 구성되어있다. 피아노의 오른손에서 등장한 제2주제 선율을 한마디 뒤 첼로에서 스트레토로 받아 등장한다. 첼로가 피치카토로 마무리하는 것을 피아노가 이어받고 새로 시작을 하는 듯 했지만 곧바로 반음계로 하행한다. C장조로 전조된 마디68에서 첼로가 하모닉스로 오묘한 분위기의 나타나 D음을 연주하면 피아노는 주요화음을 사용하여 IAC로 제시부를 마무리한다.

2) 발전부(마디71-135)

발전부는 제1부분(마디71-98), 제2부분(마디99-123), 재경과부(124-135)로 나누어진다. 발전부에서는 제시부에 나타난 모티브가 각 부분에서 변형되어 발전하는데 제1부분에서는 제1주제와 경과부의 요소가, 제2부분에서는 제2주제와 종결주제의 요소가, 재경과부에서는 코데타 요소가 사용되었다.

(1) 제1부분(마디71-98)

발전부의 제1부분은 A(마디71-78), B(마디79-89), A'(마디90-98)의 세 단락으로 나누어진다. Moderato animato로 시작되는 단락A는 조성과 빠르기의 변화가 빈번하게 나타난다. 빠른 템포의 첼로 솔로로 시작되는 단락A는 경과부의 피아노 오른손 선율을 사용하여 발전시켜 나타냈으며, 빠른 16분음표의 음형은 프로코피에프의 토카타적 음악특징이 잘 드러나 있다. C장조로 시작하는 4마디 첼로 선율을 뒤이어 피아노가 a단조로 이어받아 양손 유니즌으로 진행한다. 이때 첼로에서는 모티브①의 음형이 나타난다.(악보 8).

[악보 8] 제1악장, 마디71-78

71 단락A
 <발전부>
 제1부분
 Moderato animato ♩ = 100
 CM :
 75
 mf
 am :
 ①

단락B는 다시 C장조로 돌아와 3/4로 변박되어 나타난다. 피아노에서 모티브©의 리듬이 화성적으로 나타나는데, 이는 마디22의 첼로에서 나타나는 모티브©의 음형을 연상시킨다. 단순한 리듬의 역할을 하던 것에 비해 발전부에서는 마지막 박에 *sf*가 등장하여 강박의 변화를 주거나 화성의 움직임을 통하여 선율을 보여주는 역할을 한다. 이때 첼로는 마디80부터 제1주제 선율이 4도 위에서 나타나는데 모티브©가 반복되지만(마디83) 뒷 부분이 생략되어 9마디로 축소된 형태이다(악보 9).

[악보 9] 제1악장, 마디80-84

제1주제 선율이 4도 위에서 등장

80 단락B

poco meno mosso

mf sf sf

CM: ©

단락A'는 마디89에서 전조되어 E \flat 장조로 나타난다. 단락A에서 첼로 솔로로 시작되었던 것과 달리 피아노 유니즌으로 시작된다. 마디94에서 이 선율을 첼로가 받아 점차 하행하면서 발전부의 제1부분을 마무리 한다.

(2) 제2부분(마디99-123)

제2부분은 A(마디99-114), B(마디115-123)의 두 단락으로 나누어진다. A는 제1주제의 모티브들이 종결주제 선율과 합쳐진 형태로, B는 제2주제적 요소가 제1주제의 모티브들과 함께 나타난다.

Andante로 템포의 변화가 생긴 단락A는 피아노의 32분음표로 이루어진 화려한 솔로가 카덴차와 같이 나타난다. 이때 첼로는 종결주제 선율을 연주하는데, 선율을 똑같이 연주하는 것이 아닌 모티브⑤의 리듬이 추가 되고, 붙임줄을 통해 음의 길이가 늘어났으며, 음이 증가하는 변화를 가졌다(악보 10).

[악보 10] 제1악장, 마디99-106

단락B는 제2주제의 요소들과 모티브들을 사용하여 발전시켜 나간다. 이것은 두가지 측면으로 볼 수 있는데, 구성적으로 보면 제2주제 선율+스타카토, 피치카토 음형의 두마디를 피아노에서 먼저 시작하여 스트레토로 첼로가 나오고 이것이 반복된 형태로 되어있다. 선율적으로 보면, 제2주제 선율을 피아노와 첼로가 한마디씩 이어 연주하는 모습으로, 이 두악기의 선율을 합쳐야만 온전한 제2주제의 선율이 나타나게 된다(악보 11).

[악보 11] 제1악장, 마디115-122

선율적 :
제2주제 선율을 피아노와 첼로가 한마디씩 이어서 연주

115 단락B pizz. arco (a) arco (a)

119 구성적 : 두마디 구성의 음형(선율+스타카토, 피치카토)이 스트레토로 반복

(3) 재경과부(마디124-135)

재경과부는 코데타 요소를 사용하였다. 코데타와 비슷하게 나타나지만 첼로에서 선율이 두 번 등장하는 것이 아닌 피아노와 첼로가 한마디 간격을 두고 스트레토로 연주한다는 점에서 차이를 둔다. 마디128부터 새롭게 등장하는 선율에서 첼로는 모티브㉔의 리듬을, 피아노는 모티브㉑와 ㉒의 리듬을 사용하여 나타나고, 하행하며 마무리 한다(악보 12).

[악보 12] 제1악장, 마디127b-135

3) 재현부(마디135-243)

재현부는 제1주제(마디135-148), 경과부(마디149-165), 제2주제(마디166-174), 종결주제(마디175-185)로 이루어져 있다. 재현부의 1, 2주제가 원조로 나타나는 고전 소나타 형식을 따라 C장조로 돌아와 1, 2주제가 연주된다.

(1) 제1주제(마디135b-148)

‘처음과 같이 느리고 장중하게’(Andante grave, come prima)의 재현부 제1주제는 제시부의 조성을 토대로 재현부에서 원조로 돌아오는 고전 소나타 형식을 따랐으며, 제시부보다 한마디 늘어난 형태로 구성된다.

제시부의 제1주제가 첼로에서 시작했던 것과 달리 재현부에서는 피아노의 양손 유니즌으로 제1주제가 연주된다. 첼로는 C장조의 중심음인 C와 G음을

주로 사용하며 모티브㉠, ㉡, ㉢를 포함하고 있는데, 이때 모티브㉠, ㉡ 음형은 전위되어 나타난다. 피아노의 주제 선율을 마디139에서 첼로가 이어받아 진행하고 피아노는 더 짙찬 성부로 제시부의 형태를 따르고 있다(악보 13).

[악보 13] 제1악장, 마디135b-140

경과부로 이어지는 마디146-148에서는 16분음표 음형을 가진 성부가 추가되어 나타난다. 마디148은 피아노 오른손에서만 등장하던 화성이 왼손과 나누어 16분음표로 진행된다. 제시부에서와 마찬가지로 반중지로 마무리된다.

(2) 경과부(마디149-165)

재현부의 경과부 역시 제1주제의 다양한 요소들이 사용된 종속적 경과부로, 제시부의 경과부 마디13-15의 오른손 선율이 전반부에서 비중 있게 나타난다. 모티브㉠를 포함하고 있는 이 선율은 두 마디 간격으로 마디149의 오른손에서 먼저 등장하고 이어 첼로에서 전위되어 나타난다. 이 전위된 선율을 그대로 오른손이 받아 나오면 첼로에서 또다시 전위되어 대위법적으로 진행된다(악보 14).

[악보 14] 제1악장, 마디149-158

마디159부터 첼로는 제시부의 모티브들을 사용하여 선율을 진행하고 피아노는 쉼표+8분음표+4분음표 혹은 2분음표의 음형이 마디164까지 연속적으로 나타난다. 마디164부터 첼로의 선율은 순차 상행, 피아노의 왼손은 순차 하행하며 조성의 변화 없이 제2주제로 연결된다.

(3) 제2주제(마디166-174)

원조인 C장조로 나타나는 재현부의 제2주제는 9마디의 길이로 제시부의 16마디 제2주제보다 현저히 축소되어 있다. 모티브Ⓐ와 ㉔, ㉕로 구성되어 있고 제시부에서와 달리 재현부는 스트레토를 사용하여 한마디 간격으로 선율이 진행된다. 마디171부터는 피아노의 양손이 유니즌으로 진행되다가 마디174에서 반진행되며 폭넓게 종결주제로 향해간다. 종결주제에 도달하기까지 한마디 간격으로 4번의 변박이(2/4-3/4-4/4-3/4) 나타나는 것은 제시부와 동일하다 (악보 15).

[악보 15] 제1악장, 마디166-174

(4) 종결주제(마디175-185)

종결주제는 제시부와 마찬가지로 첼로와 오른손의 유니즌으로 진행되는데 제시부보다 3마디 축소되었다. 마디182부터 첼로와 피아노의 오른손, 왼손이 '중후하게'(pesante)로 리듬을 주고받다가 코다로 이어진다. 제시부에서는 종결주제가 코데타로 이어지지만 재현부에서는 곧바로 코다로 연결되는 구성적 차이를 보여준다.

4) 코다(마디186-243)

코다는 총 58마디로 발전부 만큼 길이가 길며 빠르기의 변화에 따라 세 부분으로 볼 수 있다(Allegro moderato, meno mosso, più mosso).

첫 번째 부분(Allegro moderato, 마디186-202)에서는 발전부의 제1부분을 가져왔다. 발전부에서와 마찬가지로 첼로에서 시작된 선율은 마디190의

첼로에서 전위되어 연주된다(악보 16). 마디195의 피아노에서 발전부 선율이 다시 시작되고 첼로가 이어받아 등장한다.

[악보 16] 제1악장, 마디186-193

코다 : 발전부의 제1부분 사용

186 첫 번째 부분 *p* *Allegro moderato* *p* *sul D*

190 *mf* *cresc.* *f*

두 번째 부분(meno mosso, 마디203-마디214)은 제1주제의 경과부 선율이 첼로와 피아노가 전위된 형태로 나타난다. 마디208에서 다시 역할의 전위가 일어난다. 마디211-213에서 오른손과 첼로는 스트레토로 화려한 9연음과 모티브②의 리듬을 사용한 선율을 주고받는데 이는 12연음, 13연음으로 점차 확장되다가 마디214에서 첼로와 피아노가 8분음표 음형으로 합쳐지면서 세 번째 부분으로 이어진다(악보 17).

[악보 17] 제1악장, 마디211-214

세 번째 부분(più mosso, 마디215-243)에서는 새로운 요소가 나타난다. 첼로의 격정적인 16분음표와 32분음표 음형에 비해 피아노는 단조로운 2분음표, 4분음표로 이루어져 대조를 이루지만 첼로가 펼쳐놓은 음들을 화성으로 나타내며 첼로의 움직임에 중심을 잡아주는 역할을 한다. 피아노는 2마디 단위의 음형으로 마디226까지 연주하고 첼로의 활기찬 움직임은 마디227에서 갑자기 D음으로 멈춰진다(악보 18). 이때 피아노는 양손 유니즌으로 하행하다가 마디230에서 반진행하며 C장조로 돌아온다.

[악보 18] 제1악장, 마디215-218

마디231부터 첼로는 4마디 간격으로 아르코와 피키차토, 하모닉스로 이루어진 음형을 반복한다. 피아노는 마디215-216을 연상하게하는 음형이 4마디 단위로 나타난다. 피아노에서 C장조의 I 도 화성을 반복 사용하여 원조의 조성을 강조하고, 강력한 종지의 느낌을 주면서 완전정격종지(PAC)로 제1악장을 마무리한다(악보 19).

[악보 19] 제1악장, 마디231-234

The musical score for measures 231-234 consists of three staves. The top staff is for the cello, starting at measure 231 with a piano (*p*) dynamic. It features a sequence of notes with various articulations: a half note with a bow (*v*), a quarter note with a pick (*p*), a quarter note with a pick (*p*), a quarter note with a pick (*p*), and a half note with a bow (*v*). The middle and bottom staves are for the piano, also starting at measure 231 with a piano (*p*) dynamic. They show a harmonic accompaniment with chords and melodic lines. The piano part concludes with a full cadence (PAC) at the end of measure 234. The key signature is C major (CM) and the time signature is common time (I).

3. 제3악장 분석

Allegro, ma non troppo로 세 개의 악장 중 가장 빠른 템포로 생기있게 시작되는 3악장은 C장조의 2/2박자로 시작한다. 소나타 형식으로 빈번한 전조와 변박이 일어나는 것이 특징이다. 제1주제와 제2주제가 성격적 대조를 이루고, 제2주제에서 원조의 딸림조가 아닌 단2도 조성으로 나타난다. 재현부의 제1주제에서 원조로 돌아오지만 제2주제는 단7도 조성으로 등장한다. 전통적인 형식은 사용하였지만, 주제 사이의 조성관계는 새롭게 나타나는 신고전주의적 특징을 볼 수 있다.

[표 3] 《첼로 소나타 Op.119》 제3악장 구성

큰 형식	세부 형식	마디	종지	조성	기타 특징
제시부	제1주제부	1-17	IAC	C:-E♭:	선율적 성격
	경과부	18-31		E♭:	독립적 경과부
	제2주제부	32-59	IAC	D♭:	리듬적 성격 A, B, A' 부분
	종결주제	59b-67		D♭:/d♭:	새로운 요소 등장
	코데타	67b-81	(HC)	A:	제2주제 요소 등장
발전부	제1부분	81-101	IAC	A:-F	제1주제 요소 발전
	제2부분	101b-137		F:	새로운 요소의 발전
	재경과부	133b-137	HC	?-C	짧은 재경과구
재현부	제1주제	137b-154	IAC	C:-B♭	새로운 요소 등장
	경과부	154-161		B♭:	독립적 경과부
	제2주제	161b-177	IAC	B♭:	B, A 부분
	종결주제	177b-185		B♭:	
	코데타	185b-193			
코다	코다	194-221		C:	제1악장 요소 등장

1) 제시부(마디1-101)

제시부는 제1주제부(마디1-17), 경과부(마디18-31), 제2주제(마디32-59), 종결주제(마디59b-67), 코데타(마디67b-81)로 이루어져 있다. 제1주제부는 C장조로 제시되고, 제2주제는 원조의 딸림조가 아닌 D \flat 로 제시되는 특징을 보인다.

(1) 제1주제부(마디1-17)

제1주제부는 첼로에서 먼저 등장한 선율이 다시 피아노에서 반복되는 구성으로, 두 부분으로 나누어진다. 먼저 첼로가 '노래하듯이'(cantabile) 부드럽게 시작한다. 아르코 주법으로 연주하는 서정적인 첼로 선율에 피아노는 스타카토와 슬러를 사용하여 생기를 더해준다. 8마디의 C장조 주제 선율을 첼로가 마무리하면 곧바로 피아노가 A \flat 장조로 주제 선율을 연주한다. 이어 첼로와 유니즌으로 진행되다가 다시 첼로가 선율을 이어가고 피아노는 반음계적 움직임으로 나타난다. 마디16에서 E \flat 장조로 전조되며 경과부로 가기위한 준비가 두 마디에 걸쳐 이루어 진다(악보 20).

[악보 20] 제3악장, 마디1-8

arco 제1주제부

mp cantabile
Allegro, ma non troppo

p

mf

cm : I

5

cresc. *mf*

cresc. *mf*

(2) 경과부(마디18-31)

비교적 길이가 긴 경과부는 제1주제부에 비해 커진 셈여림이나 짧은 음가들로 인해 화려하게 연주된다. 새로운 선율이 등장하고 제1주제부의 요소를 포함하고 있지 않아 독립적 경과부를 이룬다.

피아노의 양손 유니즌으로 경과부 선율이 시작되고 첼로는 타악기 느낌을 주는 다양한 연주법을 사용하여 리드믹하게 나타난다.

마디26에서 주제선율을 다시 시작할 때에는 두마디 단위로 첼로와 피아노가 주고받는다. 피아노에는 16분음표의 빠른 패시지가 등장하여 화려한 느낌을 더해준다. 마디28에서 조성의 변화가, 마디29-30에서는 박자의 변화가 (2/2-2/4-2/2) 나타난다. 이와같이 경과부의 후반부에서는 다양한 특징을 통해 곡의 재미를 더해주며 마무리한다(악보 21).

[악보 21] 제3악장, 마디26-31

두마디 단위로 주제선율을 주고 받음

26

29

(3) 제2주제부(마디32-59)

제2주제부는 제1주제부에 비해 길이가 길며 A(마디32-47), B(마디47b-55), A'(마디55b-59)의 세 단락으로 나누어진다. 중간에 다른 요소가 나와 새로운 주제로 볼 수도 있지만, 곧바로 2주제가 다시 등장하여 2주제가 길게 나타난다고 보았다.

단락A에서 나타나는 제2주제 선율은 D_b 장조로, 제1주제 조성의 딸림조로 구성되는 전형적인 고전소나타 형식을 따르지는 않았지만 서정적인 선율의 제1주제와는 달리 제2주제는 리드믹하여 성격적 대조를 이룬다.

단락A는 *ff*로 강하게 시작하는데 첼로는 현을 뜯어 연주하는 중음주법의 피치카토로, 피아노는 악센트와 스타카티시모로 구성되어 리드믹하게 나타나며 프로코피에프의 토카타적 음악 특징이 드러난다. 첼로와 피아노의 왼손은 계속해서 4분음표로 움직이며 4/4박자 리듬을 강조한다. 마디36에서 첼로와 피아노의 역할 전위가 일어나며 이는 4마디 간격으로 바뀐다. 이때 피아노 오

른손에서 나타나는 리듬은 계속적으로 등장하여 중요한 역할을 담당하므로 모티브②로 보았다(악보 22).

[악보 22] 제3악장, 마디32-39

제2주제부
단락A

32 pizz. 3

ff

첼로와 피아노의 역할 전위

D^b M I

36 arco

ff

(a) (a)

4/4박자 리듬 강조

마디44에서는 음표들이 첼로는 8분음표로, 피아노의 오른손은 16분음표로 세분화되어 화려하게 단락A를 마무리한다. 이때 나타나는 종지는 VII- I 진행으로 IAC이지만, 원래 감3화음이어야 하는 VII를 임시표들을 사용하여 장조로 만들었기 때문에 전형적인 종지가 아닌 조성은 분명하나 종지는 흐려진 형태로 나타났다(악보 23).

[악보 23] 제3악장, 마디44-47

단락B에서는 모티브①이 피아노의 오른손에서 연속적으로 나타난다. 첼로에서는 모티브①를 포함한 새로운 선율이 등장하는데 피아노와 리듬적으로 같은 움직임을 보인다(악보 24).

[악보 24] 제3악장, 마디47b-51

마디55b에서 시작하는 단락A'는 단락A에 비해 짧은 4마디로 구성되어 있다. 첼로는 제2주제 선율을 연주하고, 피아노는 모티브①의 리듬이 도약적으로 나타난다. 단락A'의 종지는 단락A와 똑같이 VII-I 진행의 IAC이다(악보

25).

[악보 25] 제3악장, 마디55b-59

단락A' : 짧은 4마디 구성

모티브㉔의 리듬이 도약적으로 나타남 VII I (IAC)

(4) 종결주제(마디59-67)

새로운 선율이 등장하는 종결주제의 조성은 $d\flat$ 단조로, 나란한조인 $F\flat$ 장조의 조표를 나타내야하나, 없는 조성이기 때문에 F음에 \flat 을, B음에는 \natural 을 사용함으로써 조성을 만들어냈다.

첼로에 ‘노래하듯이’(cantabile)라는 지시어가 있지만 반음계적으로 움직이며 신비로운 분위기를 준다. 피아노의 오른손은 모티브㉔의 리듬을 주로 사용하였는데, 모티브㉔와 상행하여 하행하는 스타카토 음형의 4마디가 반복 구성된다(악보 26).

[악보 26] 제3악장, 마디59b-63

종결주제 60

mf cantabile 4마디 반복 구성

d b m :
없는 조성을 만들어냄

(5) 코데타(마디67b-81)

코데타는 첼로와 피아노가 모티브②의 리듬을 주고받으며 시작한다. 첼로에서의 모티브②는 짧아진 음가로 나타난다. 마디70에서 첼로와 피아노가 잠깐 유니즌되었다가 다시 모티브②를 주고받는데, 이때에는 첼로와 피아노가 같은 음가로 나타난다. 이후 피아노만 모티브②의 음형을 연주하며 마무리하는 것처럼 보이다가 A장조로 전조된다. 마디75b부터 첼로와 피아노가 피치카토와 스타카토를 사용하여 4분음표 음형을 주고받으며 *p*의 셈여림으로 조용히 마무리 한다(악보 27).

[악보 27] 제3악장, 마디67b-75

2) 발전부(마디81b-137)

발전부는 제1부분(마디81-101), 제2부분(마디101b-137), 재경과부(마디133b-137)로 구성되어있다. 제1부분에서는 제시부의 제1주제 요소가, 제2부분에서는 새로운 요소가 사용되어 발전되었고, 짧은 길이의 재경과부에서는 제2부분의 요소가 사용되었다.

(1) 제1부분(마디81b-101)

발전부의 제1부분은 제시부의 제1주제 선율을 사용했다. 제시부에서 주제 선율이 그대로 반복된 것에 비해 발전부에서는 주제선율이 4마디만 반복된다. 마디94부터 첼로와 피아노는 일정한 패턴을 가진 두마디를 반복하는데, 첼로는 상행하는 선율과 모티브(a)의 리듬이 합쳐진 형태이고 피아노는 화성적인 구성의 형태이다. 이것이 마디98에서 4마디 구성으로 확대되며 IAC로 마무리

한다(악보 28).

[악보 28] 제3악장, 마디94-101

상행하는 선율+모티브②의 두마디 구성

94

98

cm :

mp

ritenuto

P

V I (IAC)

4마디 구성으로 확대됨

(2) 제2부분(마디101b-133)

새로운 요소가 등장하는 제2부분은 Andantino로 템포의 변화가 나타난다. 첫 4마디는 meno mosso의 인트로 느낌으로, 피아노의 오른손 선율이 하행하며 새로운 분위기를 유도한다. 마디106부터 피아노의 오른손은 4분음표 리듬의 화성적인 움직임이, 왼손은 I 화음이 계속적으로 나타난다. 첼로는 약음기를 끼고 등장하는데, 안개 낀 곳을 걷고 있는 듯한 몽환적인 느낌을 준다(악보 29).

[악보 29] 제3악장, 마디108-115

제2부분 : 새로운 요소 등장

108 con sord.

mp

FM. I

112 *mf* *p* *mf*

피아노 왼손에 I 화음이 계속적으로 등장

마디115b부터 피아노와 첼로의 음형이 2마디, 3마디의 단위로 반복된다. 반복할 때마다 첼로는 음이 상승하고 피아노는 반음계적으로 하행하며 확장되어 마디123에서 클라이맥스 느낌을 주다가 하행하며 줄어들고 프레이즈를 마무리한다(악보 30).

[악보 30] 제3악장, 마디115b-120

음형의 반복

116 Sul D *mp* *mf*

마디126부터는 제2부분 선율을 사용하여 발전시켜 나간다. 피아노의 오른손에서 주제선율이 등장하고 왼손은 점2분음표+셋잇단음표의 음형을 반복한다. 이때 첼로는 트레몰로로 나타나며 몽환적인 느낌을 더해준다(악보 31).

[악보 31] 제3악장, 마디126-129

126

p 발전부 제2부분 선율을 사용하여 발전

p 점2분음표+셋잇단음표 음형의 반복

128

(3) 재경과부(마디133b-137)

재경과부에서는 제2부분의 요소들이 나타나는데, 첼로는 거의 등장하지 않는다. 피아노 양손 유니즌으로 시작하여 이어지는 오른손 내성의 선율은 마디 116b-117을 차용해 변형시켜 나타냈고, 잠깐 등장하는 첼로는 마디126의 셋잇단음표 요소를 가져왔다. 마디136부터 두음 슬러를 사용하여 반음계적으로 상행하는 선율이 점점 느려지며 HC로 종지한다(악보 32).

[악보 32] 제3악장, 마디133b-137

3) 재현부(마디137b-193)

재현부는 제1주제부(마디137b-153), 경과부(마디154-161), 제2주제부(마디161-177), 종결주제(마디177-185), 코데타(마디185b-193)으로 이루어져 있다. 제1주제부에서 원조인 C장조로 돌아왔지만 B \flat 장조로 전조된 후 재현부의 끝까지 조성을 유지한다.

(1) 제1주제부(마디137b-153)

재현부의 제1주제부에서는 원조인 C장조로 돌아온다. 제시부의 제1주제부에서 첼로와 피아노에서 각각 한번씩 등장하던 주제선율이 첼로에서만 연주된다. 이후 마디146부터 3마디의 하행하는 선율이 새롭게 등장한뒤 주제선율의 후반부와 연결되어 제시부에서보다 한마디 축소된 형태로 나타난다. B \flat 장조로 전조되고 크레센도로 상행하며 경과부를 향해간다(악보 33).

[악보 33] 제3악장, 마디146-153

제시부에서는 없었던 하행하는 선을 등장 첼로에서만 주제선율이 나타남

146 *espress.* *p*

CM :

150 *cresc.* *mf* *cresc.* *mf*

B b M :

(2) 경과부(마디154-161)

재현부의 경과부에서는 제시부의 경과부와 피아노는 똑같이 등장하는 반면, 첼로는 16분음표의 빠른 패시지들로 음형의 변화가 나타난다. 제시부에서와 달리 주제 반복이 되지않아 8마디의 짧은 구성으로 이루어져 있다.

(3) 제2주제부(마디161b-177)

재현부의 제2주제부는 원조로 돌아오지 않고 계속해서 B b 장조로 나타난다. 제시부의 제2주제부가 세 단락으로 나누어져 A-B-A'의 순서로 나타난 것과 달리 A'가 생략되었고, B-A로 순서가 바뀌어 연주된다. 단락B부분은 변화 없이 똑같이 반복된다. 마디169b부터 시작되는 단락A부분은 주제선율을 연주하는 피아노의 오른손이 옥타브로 등장하고, 첼로는 화성적으로 나타나면서 주제선율을 따라 같이 움직이는 변화가 나타난다. 마디173에서 첼로와 피아노의 역할 전위가 나타나고, 제시부에서와 마찬가지로 VII- I의 IAC로 종지된

다(악보 34).

[악보 34] 제3악장, 마디169b-177

170 arco
단락A ff
역할 전위
174 sul C
mf cantabile
mf
VII I (IAC)

(4) 종결주제(마디177b-185)

재현부의 종결주제는 제시부의 종결주제와 똑같이 진행되는 특징을 보인다.

(5) 코데타(마디185b-193)

재현부의 코데타는 제시부의 코데타와 똑같이 진행되지만 마지막 5마디가 생략된 형태로 나타난다. 제시부에서 피아노만 등장했던 부분이 재현부에서는 첼로의 4분음표 피치카토 음형이 더해진 형태로 구성된다(마디192-193).

4) 코다(마디194-221)

코다에서 첼로는 화려한 5연음으로 등장하여 점차 확대되며 나타난다. 피아노는 주로 모티브②의 리듬을 사용하고, 마디196부터는 모티브②+32분음표의 순차상행하는 선율로 구성된 음형이 반복된다. 이 32분음표의 선율은 첼로의 6연음과 주고받는 형태로 나타나면서 점차 확장된다(악보 35).

[악보 35] 제3악장, 마디194-197

코다

194 arco

poco a poco più tranquillo

점차 확대

196

모티브②+32분음표의 순차상행하는 선율로 구성된 음형의 반복

cresc.

cresc.

②

②

마디199b부터 1악장의 제1주제 선율이 등장하는데, 이는 순환형식의 사용으로 소나타 전체에 통일성을 부여한다. 1악장의 제1주제 선율이 그대로 반복되지 않고 첼로와 피아노의 양손 유니즌으로 나타나며, 주제선율의 사이에 모티브②와, 순차상행하는 스케일이 추가되면서 더욱 화려하고 웅장한 분위기를 만들어낸다(악보 36).

[악보 36] 제3악장, 마디199b-203

1악장의 제1주제 선율 등장
: 순환형식의 사용

주제선율 사이에 모티브①과 순차상행하는 스케일 추가→화려하고 웅장한 분위기

절정에 이른 음악을 마디214에서 첼로가 트릴하며 하행하는 선율로 고조되었던 음악을 정리한다. 마디216부터 다시 시작되는 느낌으로, 첼로는 4분음표+6연음의 음형이 화성적인 움직임 가지며 피아노의 오른손과 함께 상행하고, 피아노의 왼손은 하행하며 폭을 넓혀간다. 마침내 첼로가 C장조의 으뜸음에 도달하며 으뜸음과 이끄음을 사용하여 화려하게 연주하면서 I 도의 IAC로 곡을 마친다(악보 37).

[악보 37] 제3악장, 마디216-222

216

순차상행

CM :

순차하행

219

I

V₄⁶

I (IAC)

IV. 결론

본 논문에서는 프로코피에프가 말년에 완성한 《첼로 소나타, Op.119》의 1, 3악장을 신고전주의적 특징을 중심으로 분석 연구하였다. 분석에 앞서 프로코피에프의 생애와 그의 신고전주의적 특징을 형식적, 조성적, 선율적인 면으로 정리한 후 이를 토대로 악장별로 어떻게 적용되었는지를 살펴보았다.

첫째로, 형식에 있어서 프로코피에프는 1, 3악장 모두에 소나타 형식의 틀을 사용했다. 두 악장 모두 제시부, 발전부, 재현부, 코다라는 전통적 구성을 따르고 있다는 공통점을 가지고 있다.

1악장에서는 제시부의 제1주제 선율이 12마디의 긴 불규칙적인 악구로 구성되어 있고, 제1주제와 제2주제가 성격적인 대조는 보이지 않는다. 변박을 많이 사용하였지만 악절의 끝이나 시작 부분에서만 이루어지는 규칙적인 특징을 보인다. 코다는 확대되어 3부분으로 나누어지는데, 마치 제2의 발전부처럼 보이며 3부분 형식을 2부분 형식의 A, B, A, C 구성으로 된 것 같이 들리게 하였다.

3악장에서는 제시부의 제1주제 선율이 규칙적인 구성을 가지고 반복되어 제1주제부를 이룬다. 제2주제부는 제1주제부보다 길이가 길게 구성되고 A, B, A'로 나누어지는데, 중간 B단락에서 다른 요소가 나타나 새로운 형태로 볼 수도 있었지만, 곧바로 2주제가 다시 등장하여 하나의 긴 2주제부를 이루는 특징을 보인다. 발전부의 제2부분에서 전통적으로는 보통 제시부의 제2주제 요소가 사용되지만, 프로코피에프는 제2부분에 새로운 요소를 등장시켜 이를 발전해 나갔다. 코다에서는 1악장의 제1주제 선율이 등장하는 순환 형식을 사용하여 곡의 전체에 통일성을 주었다.

둘째로, 조성에 있어서 프로코피에프는 조성음악을 바탕으로 두지만 빈번한 전조나 비화성음을 즐겨 사용하여 조성과 종지를 흐리는 경향을 보인다.

1악장에서는 제시부의 제1주제가 C장조로 시작되며 제2주제에서 딸림조인 G장조로 나타난뒤 재현부에서 다시 원조인 C장조로 돌아오는 전형적인 소나타 형식의 조성체계를 따랐다. 조표에 따른 으뜸화음을 분명히 제시하고, 조성 중심음인 V도와 I도의 근음을 많이 사용했으나 빈번한 비화성음의 사용으로 조성을 흐리게 했다. 1악장 전체에서 PAC는 곡의 마지막 종지에 이르러서야 처음으로 등장하는 특징을 보인다.

3악장의 제시부는 1악장의 제시부와 같은 C장조 조성으로, 첫악장과 끝악장의 조성을 같게 하는 프로코피에프의 조성적 특징이 보여진다. 3악장은 조성에 있어 1악장보다 새로운 시도들이 나타난다. 제2주제부가 제1주제부의 딸림조가 아닌 D \flat 장조로 시작되고, 재현부의 제1주제부에서 원조인 C장조로 돌아가지만 제2주제부에서 B \flat 장조 전조되고, 결국에는 다시 원조로 돌아와 끝을 맺는다. 또한 존재하지 않는 조성인 d \flat 단조를 만들어 내기도 하였다. 이렇듯 빈번한 전조로 인해 조성을 흐리면서도 시작과 끝의 조성은 일치시키는 특징이 나타난다. 3악장 역시 조성을 분명히 하나 VII-I의 진행으로 IAC하는 등 모호한 종지를 보인다.

셋째로, 선율에 있어서 프로코피에프는 단순하고 듣기 쉬운 주제 선율을 주로 단선율로 작곡하였다. 또 일정한 간격의 마디로 구성된 선율을 대위법적으로 스트레토 기법을 사용하거나 역할의 전위를 통해 나타내고, 주제선율을 첼로와 나누어 연주하는 등의 모습들이 1악장과 3악장에서 공통적으로 보여진다.

1악장에서는 제시부의 제1주제 선율이 규칙적이지 않은 12마디의 긴 프레임으로 나타난다. 짧은 모티브들로 구성되고, 이 모티브들은 1악장 전체에서 나타나며 곡의 통일감을 더해준다. 발전부의 제2부분에서는 카덴차의 느낌의 선율로 시작되는 특징을 보인다.

3악장에서는 제시부의 제1주제 선율이 규칙적인 구성을 가지고 나타나지

만, 1악장의 비해 모티브가 현저히 적게 나타난다. 발전부의 제2부분에서 인트로 역할의 선율이 등장하는 특징을 보인다. 코다에서 1악장의 제1주제 선율을 사용하여 곡 전체의 통일성을 부여했다.

프로코피에프는 《첼로 소나타, Op.119》를 통하여 소나타 형식이라는 고전적인 틀을 사용하면서도 자신만의 독자적인 스타일로 작곡하였고, 조성음악을 바탕으로 하였으나, 비화성음을 많이 사용하고 없는 조성을 만들어내는 특징을 보였다. 선율 또한 그가 추구하던 새로운 단순성에 입각하여 나타냈고, 짧은 모티브들을 사용하여 곡의 통일성을 주는 등 신고전주의적 특징을 보여주고 있다.

참고문헌

1. 사전 및 단행본

- Grout, Donald J. Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 번역. 『그라우트의 서양음악사(하)』, 서울: 이앤비플러스, 2009, 267-276, 325-327.
- Hart, Gregory. 임선근 번역. 『프로코피예프, 그 삶과 음악』, 서울: 포노, 2014.
- Salzman, Eric. 조용순 번역. 『20세기 음악사』, 경산: 영남대학교 출판부, 2000.
- Todd, R. Larry. “Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, 20: 404-423.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재. 『서양음악사2』, 파주: 음악세계, 2016, 381-388.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』, 서울: 예술, 2018.
- 오희숙. 『20세기 음악1 역사·미학』, 서울: 심설당, 2004, 123-155, 433-461.
- 음악지우사편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리. 프로코피예프』, 서울: 음악세계, 2002.
- 한미숙, “세르게이 프로코피예프”, 이석원, 오희숙(편집). 『20세기 작곡가 연구』, 서울: 음악세계, 2001, 200-247.
- 허영환, 김문자, 권송택, 박미경, 신인선, 이석원, 주대창. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』, 서울: 심설당, 2009, 274-293
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사2』, 파주: (주)나남, 2018, 466-512.

2. 학위논문

- 송하림. “프로코피에프 (S. Prokofiev)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타 C 장조, Op.119》에 대한 연구 : 프로코피에프의 5가지 음악어법을 중심으로”, 경희대학교 석사학위논문, 2016.
- 이아미. “Sergei Prokofiev의 Cello Sonata Op.119의 분석 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 이진영. “S.Prokofiev의 음악적특징 및 Sonata for Cello and Piano in C Major Op.119에 관한 연구”, 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 임한빈. “Sergei Prokofiev의 cello sonata op.119에 관한 분석 연구”, 이화여자대학교 석사학위논문 2002.
- 장초혜. “프로코피에프의 <첼로 소나타 Op.119>연구 -「신고전주의」 음악어법을 중심으로-”, 동아대학교 석사학위논문, 2014.
- 정수정. “S. Prokofiev의<첼로 소나타(Sonata for Cello and Piano in C Major Op.119)>에 나타난 음악적 특징과 반주법 연구”, 목원대학교 석사학위논문, 2017.
- 정혜민. “S.Prokofiev의 소나타 작품에서 보여진 음악적 요소 및 연주방향제안 : cello sonata op.119를 중심으로”, 서울대학교 석사학위논문 2013.
- 홍정은. “라흐마니노프의 《첼로소나타 g단조》와 프로코피에프의 《첼로소나타 C장조》에 대한 연구”, 울산대학교 석사학위논문, 2012.

ABSTRACT

Study on S. Prokofiev' Sonata for Cello and Piano

Op.119

-Concentrating on Neo-classicism Style-

SeonJa YOO

Collaborative Piano Major

Graduate School of

Sungshin University

This paper analyzes and studies the first and third movements of "Sonata for Cello and Piano, Op.119" by Sergey Sergeyeovich Prokofiev (1891-1953), focusing on the musical characteristics of neo-war. Completed in 1949 in Prokofiev's later years, the song was composed for cellist Mstislav Rostropovich (1927-2007).

In this paper, how Prokofiev used neoclassical features was intensively studied. As a result, for the first time, both the 1st and 3rd movements used the classical Sonata-style frame in terms of formality. Therefore, both movements have a common composition: presentation, development, reproduction, and coda. The first movement did not show a personality contrast between the first and second themes of the presentation, and the extended Kodas were

used to discover modern aspects that made the three-part form feel like a two-part format. The third movement follows the traditional characteristics of the first and second parts of the presentation. At the same time, it was found that the length of the second subject was extended to divide into A, B, and A" components and present new elements in the second paragraph B, making it seem to be different forms.

Secondly, although both the 1st and 3rd movements clearly revealed the composition and placed the center notes on the compulsion, the composition was blurred and the end was blurred due to frequent non-flammable sounds and potential use.

The first movement followed the classical sonatas format, in which the second theme of the present part appeared as a footnote of the first theme and returned to the original from the reproduced part. For important absences, the use of incomplete or semi-regulars (IACs) is mainly used, and it is not until the end of the song that a fully rated abscess (PAC) appears. The third movement features neoclassical features consisting of the same composition as the first movement. However, the typical Sonata-type formation system was not followed, and the first and second subjects of the reenactment were not related, and the first and second subjects of the reenactment were returned to the original, but the 20th century features were found. These features are also characterized by the use of \flat and \natural for the F F major, which is a non-existent composition, and the ambiguous termination of the IAC, which

proceeds with VII-I.

Third, in terms of melody, both the 1st and 3rd movements identified a modern aspect, which produced a simple and easy-to-sound melody, mainly with an open-circuit rate. It was also confirmed that the classical aspects of melodies, consisting of the use of counterpoint or regular unit of joints, were divided on cellos and pianos or appeared separately. The first movement appears in a 12-word long phrase consisting of short motifs with the first theme melody of the presentation. These motifs are found to be frequently used throughout the song, which gives the song a sense of unity. In the third movement, the melody of the first part of the presentation part appears in a regular composition. The first theme melody of the first movement is featured in Koda, which gives the whole song a sense of unity.

Prokofiev composed "Cello Sonata, Op.119" in his own style, adding his own modern ideas within the traditional framework, and showed the aspect of "New-Warning Composer."