



## 저작자표시 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.
- 이차적 저작물을 작성할 수 있습니다.
- 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

- 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 교수 지도  
석사학위 청구논문

그리그 《첼로와 피아노를 위한  
소나타》(Op. 36) 분석연구 : 노르웨이  
민속음악 수용의 관점을 중심으로

2020

성신여자대학교 대학원  
반주학과  
이 초 아

그리그 《첼로와 피아노를 위한  
소나타》 (Op. 36) 분석연구 : 노르웨이  
민속음악 수용의 관점을 중심으로

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2019년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

이 초 아

# 인 준 서

이초아의 석사학위 논문을 인준함

2019년 11월

심사위원장 지 형 주 (인)

심사위원 신 인 선 (인)

심사위원 이 승 윤 (인)

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 에드바르트 그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36) 작품에 나타난 노르웨이의 민속적 요소를 찾아 분석하는 것을 내용으로 한다. 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36)는 그리그의 유일한 첼로소나타 작품으로 1883년에 작곡되었다. 제목에서 나타내는 바와 같이 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36)는 기악음악의 표준으로 여겨졌던 다악장 소나타형식을 취하고 있으며 3악장으로 구성되어 있다. 그리그의 작곡시기 중, 후기에 작곡된 이 첼로소나타는 그리그가 민속음악적 요소를 그의 작품에 적극 사용하던 시기에 작곡된 것으로 보아 다악장 소나타형식을 갖고 있지만, 작품의 음악적 특징에서 그리그의 민속음악요소 수용에 관한 내용이 포함되어 있을 것이라 추측할 수 있다. 이를 확인하기 위해 본 논문에서는 이론적 배경으로 노르웨이 민속 선율 음계와 리듬에 대해 소개했다.

제1악장은 소나타악장 형식으로 제시부, 발전부, 재현부 그리고 종결부로 되어있으며 제1악장의 제1주제와 제2주제 첼로선율에서 노르웨이 민속음계를 조성과 혼용하여 작곡하였음을 볼 수 있다. 제2악장은 종결부를 가진 5부형식이고 각 부분마다 조성과 선법이 결합되었음을 볼 수 있으며 조성과 선법을 반음 관계로 설정하여 낭만적 색채감을 형성했다. 제3악장은 소나타악장 형식이며 노르웨이 민속 춤곡의 할링 리듬이 악장 전면에 사용되었다.

《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36)는 형식적인 면에서 유럽음악의 모습을 보이지만 음악의 세부적인 내용에는 민속음악 선법과 민속춤곡 리듬을 사용하였다. 유럽음악 형식과 노르웨이 민속 음악적 요소가 이 작품에서 밀접한 관계를 형성하였으며 이를 통해 그리그 자신만의 독자적인 색채를

잘 드러내고 있음을 작품을 통해 확인할 수 있다.

# 목 차

## 논문 개요

|   |    |
|---|----|
| I. 서론 .....   | 1  |
| II. 본론 .....  | 3  |
| 1. 노르웨이 민족주의 형성과 음악 .....                               | 3  |
| 1) 노르웨이의 민족주의 형성 .....                                  | 3  |
| 2) 노르웨이의 민속음악 특징과 그리그의 창작에서의 수용 .....                   | 4  |
| 2. 그리그의 생애와 창작 경향 .....                                 | 11 |
| 3. 그리그 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op.36) 작품에 나타난 민속적 요소<br>..... | 18 |
| 1) 제1악장 분석 .....  | 20 |
| 2) 제2악장 분석 .....  | 39 |
| 3) 제3악장 분석 .....  | 46 |
| III. 결론 .....   | 57 |
| 참고문헌 .....  | 60 |
| ABSTRACT .....  | 62 |

## 표 목차

|   |    |
|---|----|
| <표 1> 그리그의 초기 작품 .....                          | 12 |
| <표 2> 그리그의 중기 주요작품 .....                        | 14 |
| <표 3> 그리그의 후기 주요작품 .....                        | 16 |
| <표 4> 그리그 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36) 전체 구성 ..... | 18 |
| <표 5> 제1악장 구성 .....                             | 20 |
| <표 6> 제2악장 구성 .....                             | 39 |
| <표 7> 제2악장의 구성과 선법 .....                        | 45 |
| <표 8> 제3악장 구성 .....                             | 46 |

## 악보 목차

|  |   |
|--|---|
| <악보 1-1> 노르웨이 민속 5음음계 .....                                  | 4 |
| <악보 1-2> 노르웨이 민속 5음음계 .....                                  | 5 |
| <악보 2> 《페르퀀트》(Op. 23) 〈아침의 기분〉, 마디 1-4 .....                 | 5 |
| <악보 3> E음으로 시작하는 제1선법 .....                                  | 5 |
| <악보 4> 할링 리듬 .....   | 6 |
| <악보 5> 《페르퀀트》(Op. 23) 제1막, 마디 53-58 .....                    | 7 |
| <악보 6> 《서정소곡 제2집》(Op. 38) 제4곡 〈할링〉(Halling),<br>마디 1-4 ..... | 7 |
| <악보 7> 강가르 박자, 마디 1-4 .....                                  | 8 |
| <악보 8> 《서정소곡 제5집》(Op. 54) 제2곡 〈강가르〉(Gangar),<br>마디 1-5 ..... | 8 |
| <악보 9> 스프링당스 리듬 .....  | 9 |
| <악보 10> 《25개의 노르웨이 민요와 춤》(Op. 17 No. 1), 마디 1-5 .....        | 9 |

|  |    |
|--|----|
| <악보 11> 《서정소곡 제4집》(Op. 47) 제6곡 <도약 춤곡> (Springdans),<br>마디 1-6 ..... | 10 |
| <악보 12> 제1악장 제시부 제1주제, 마디 1-9 .....                                  | 21 |
| <악보 13> 마디 1-9의 첼로선율 .....   | 23 |
| <악보 14> 노르웨이 5음음계 제3선법 .....   | 23 |
| <악보 15> 제시부 1주제 후행악구, 마디 10-13 .....                                 | 24 |
| <악보 16> 제시부 제1주제 후행악구, 마디 14-25 .....                                | 25 |
| <악보 17> 제시부 1주제 재현, 마디 26-29 .....                                   | 25 |
| <악보 18> 제시부 연결구, 마디 44-47 .....                                      | 26 |
| <악보 19> 제시부 제2주제 도입부, 마디 60-67 .....                                 | 26 |
| <악보 20> 제시부 제2주제, 마디 68-75 .....                                     | 27 |
| <악보 21> 제시부 제2주제 확보, 마디 76-83 .....                                  | 28 |
| <악보 22> F음으로 시작하는 제5선법 .....   | 28 |
| <악보 23> 제시부 제2주제 확보, 마디 84-91 .....                                  | 29 |
| <악보 24> 제시부 종결구, 마디 124-129 .....                                    | 29 |
| <악보 25> 제시부 종결구, 마디 132-137 .....                                    | 30 |
| <악보 26> 제시부 종결구, 마디 140-141 .....                                    | 30 |
| <악보 27> 재현부 제1주제, 마디 256-259 .....                                   | 31 |
| <악보 28> 재현부 제2주제 확보, 마디 306-313 .....                                | 32 |
| <악보 29> D음으로 시작하는 제5선법 .....   | 32 |
| <악보 30> 종결부A, 마디 391-394 .....                                       | 32 |
| <악보 31> 종결부A, 마디 407-410 .....                                       | 33 |
| <악보 32> 종결부B, 마디 423-428 .....                                       | 33 |
| <악보 33> 종결부B, 마디 439-447 .....                                       | 34 |
| <악보 34> 발전부 도입부, 마디 144-147 .....                                    | 34 |

|   |    |
|---|----|
| <악보 35> 발전부 제1부분, 마디 157-164 .....            | 35 |
| <악보 36> 발전부 제1부분, 마디 189-192 .....            | 35 |
| <악보 37> 발전부 제1부분, 마디 197-200 .....            | 36 |
| <악보 38> 발전부 제2부분, 마디 205-208 .....            | 37 |
| <악보 39> 발전부 제3부분의 첼로 선을 마디 223 .....          | 37 |
| <악보 40> 발전부 제3부분, 마디 224-231 .....            | 38 |
| <악보 41> 발전부 제3부분, 마디 240-243 .....            | 38 |
| <악보 42> 제2악장 A부분 제1주제, 마디 1-4 .....           | 40 |
| <악보 43> F <sup>#</sup> 음으로 시작하는 제4선법 .....    | 40 |
| <악보 44> B부분 제2주제, 마디 17-20 .....              | 41 |
| <악보 45> 마디 26-27의 첼로 선을 .....                 | 41 |
| <악보 46> A'부분, 마디 30-34 .....                  | 42 |
| <악보 47> D <sup>b</sup> 음으로 시작하는 제4선법 .....    | 43 |
| <악보 48> B'부분, 마디 45-46 .....                  | 43 |
| <악보 49> B'부분의 마디 50-51, A''부분의 마디 52-55 ..... | 44 |
| <악보 50> 종결부, 마디 64-65 .....                   | 45 |
| <악보 51> 제3악장 첼로독주의 서주, 마디 1-20 .....          | 47 |
| <악보 52> E음으로 시작하는 제3선법 .....                  | 47 |
| <악보 53> 제시부 제1주제, 마디 21-26 .....              | 48 |
| <악보 54> 제1주제 핵심선율 리듬, 마디 1-4 .....            | 48 |
| <악보 55> 제시부 1주제, 마디 31-38 .....               | 48 |
| <악보 56> 제시부 1주제, 마디 39-42 .....               | 49 |
| <악보 57> 제시부 1주제, 마디 55-57, 마디 59-61 .....     | 49 |
| <악보 58> 제시부 제2주제, 마디 119-126 .....            | 50 |
| <악보 59> 제시부 종결구, 마디 191-196 .....             | 50 |

|   |    |
|---|----|
| <악보 60> 발전부 제1부분, 마디 231-238 .....      | 51 |
| <악보 61> 발전부 제1부분, 마디 239-246 .....      | 51 |
| <악보 62> 발전부 제1부분, 마디 247-262 .....      | 52 |
| <악보 63> 발전부 제1부분, 마디 321-330 .....      | 52 |
| <악보 64> 발전부 제2부분, 마디 349-356 .....      | 53 |
| <악보 65> 발전부 제2부분, 마디 413-420 .....      | 53 |
| <악보 66> 발전부 제2부분, 마디 445-452 .....      | 54 |
| <악보 67> 발전부 제2부분, 마디 466-473 .....      | 54 |
| <악보 68> 발전부 제2부분 마디 466-486의 첼로선율 ..... | 55 |
| <악보 69> B음으로 시작하는 제3선법 .....            | 55 |
| <악보 70> 재현부, 마디 512-519 .....           | 55 |
| <악보 71> 종결부, 마디 752-756 .....           | 56 |

## I. 서론

그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36)는 그의 유일한 첼로 소나타 작품이다. 그리그는 이 작품의 제목에 독일의 기악 음악 형식인 ‘소나타’를 사용하였고 3악장으로 작곡하였다. 서양음악사에 있어서 그리그는 민족주의 작곡가라고 언급되는데, ‘소나타’라는 작품의 제목으로는 민족주의와 관련된 작품이라 생각하기 어렵다. 그러므로 《첼로와 피아노를 위한 소나타》를 연주함에 있어 노르웨이 민속 음악적 요소가 무엇인지 그리고 ‘소나타’라는 명칭과 민족주의 작곡가 그리그의 창작관을 어떻게 연결해야 하는지를 작품분석을 통해 확인하고자 한다. 이런 분석 연구는 연주해석을 위한 자료로 활용할 수 있을 것이라 기대한다.

민족주의는 유럽의 중심 문화에 속하지 못하는 나라들에서 파생된 용어이다. 노르웨이도 중심 문화에 속하지 못한 나라들 중 하나였는데, 어떠한 배경에서 노르웨이의 민족주의가 시작되었고 민족주의 음악이라고 이야기하는 특징은 무엇인지 우선적으로 살펴보고자 한다. 이 민족주의 음악의 특징은 분석에 적용하기 위한 이론적 배경이 될 것이다. 또한 그리그의 생애를 통해 언제부터 어떤 계기로 민족주의 음악가라고 불리게 되었으며 그의 작품에서 민속 음악적 요소를 사용한 모습이 있는지를 찾아보고 이를 통해 그리그를 민족주의 작곡가로 부를 수 있는지 또한 확인하고자한다.

그리그 작품분석은 노르웨이 민속음악에 대한 정리 그리고 생애와 창작관 변화에 대한 내용을 이론적 배경으로 하여 진행될 것이다. 이 작품을 연주하였을 때, 반음계적인 진행이 많아 조성으로 분석하기 어려웠던 부분과 첼로와 피아노의 관계에 있어서 어느 악기가 주도권을 가지고 음악을 이끌어가는지에 대한 명확한 해답을 찾기가 어려웠던 점들을 노르웨이의 민속 음

악적 요소를 통해 해결될 수 있는지 알아보고 앞으로의 연주해석에 도움을 주고자한다. 또한 이를 통해 그리그가 독일을 중심으로 한 유럽의 음악을 어떤 방식으로 민속음악과 결합하여 작곡하였는지를 확인해 보고자 한다.

본 논문에서 제1악장은 전체적으로 분석하고 그 과정에서 어떤 민속음악 요소를 수용하였는지 확인할 것이다. 제2악장과 제3악장은 전체적인 형식에 대한 개론을 제시한 후, 민속음악 요소의 수용을 중심으로 분석할 것이다.

## II. 본론

### 1. 노르웨이 민족주의 형성과 음악

#### 1) 노르웨이의 민족주의 형성

유럽에서는 1789년 프랑스혁명<sup>1)</sup>과 1797-1815년까지 있었던 나폴레옹 전쟁 후 민족 전체의 이익을 우선시하고 동일한 언어와 문화를 중심으로 결합하고자 하는 민족의식이 생겨났다.<sup>2)</sup> 특히나 중세 후반부터 덴마크의 지배를 받고 있었던 노르웨이는 프랑스혁명에서 이어져온 민족주의 정신을 이어받아 독립을 주장하였고 킬 조약<sup>3)</sup>을 체결하여 1814년에 스웨덴에 합병된다. 이후 스웨덴과의 전쟁에서 스웨덴 왕을 섬기는 대신 노르웨이의 독자적인 헌법을 유지시켜주기로 합의하였지만 노르웨이의 독립에 대한 갈망은 끊이지 않았다. 결국, 1905년 노르웨이는 스웨덴과의 연합을 끊어내고 독립을 이루었다. 민족주의 운동은 다른 나라로부터 지배를 받았던 나라에서 자신들의 언어·문화·종교와 같은 민족의 고유성을 지키고자 하는 민족의식이 생겨남으로 시작되었는데 노르웨이도 이러한 나라 중 하나였다.

민족주의 운동은 음악에도 영향을 끼쳤으며 서양음악의 중심지였던 독일, 이탈리아가 아닌 다른 민족의 특성이 새로운 음악요소로 떠오르면서 유럽의 작곡가들은 자기나라의 민족적 특색을 어떻게 음악에 반영할 것인가를 고민했다.<sup>4)</sup> 특히나 과거부터 음악적 전통을 갖지 못한 국가에서 이러한 의식이 강하

---

1) 1789년에 일어난 프랑스혁명은 구제도의 모순에 반발하여 정치권력을 쟁취하기 위해 일어난 시민혁명이다.

2) 허영환, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선, 『새 들으며 배우는 서양음악사2』 (서울: 심철당, 2009), 121.

3) 1814년에 체결된 킬 조약은 나폴레옹 전쟁 후에 스웨덴, 덴마크, 영국이 맺은 평화조약이다.

4) 허영환 외 6명, 『새 들으며 배우는 서양음악사2』, 202.

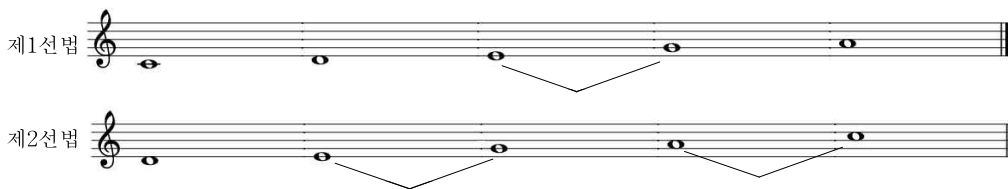
게 일어났고, 그 중 스칸디나비아 반도의 노르웨이가 예외는 아니었다. 노르웨이의 대표하는 작곡가는 요한 세버린 스벤젠(Johan Severin Svendsen, 1840-1911),<sup>5)</sup> 리카르트 노르드라크(Rikard Nordraak, 1842-1866),<sup>6)</sup> 크리스티안 신딩(Christian Sinding, 1856-1941),<sup>7)</sup> 그리고 에드바르트 그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)가 있다.

## 2) 노르웨이 민속음악 특징과 그리그 창작에서의 수용

### (1) 선율

노르웨이의 민속음악은 카톨릭 교회의 교회선법(그레고리안 성가)에 영향을 받았고 노르웨이의 민요음계는 5음 음계(Pentatonic Scale)를 기초로 한다.<sup>8)</sup> 5음 음계는 온음 음정과 단3도 음정의 조합으로 이루어져 있으며 5개의 선법이 있다. 제1선법을 기본으로 하여 제2선법-제5선법은 제1선법의 이조로 만들어진 음계이며 그로 인해 단3도의 음정 개수의 차이가 나타난다(악보 1-1과 1-2). 이러한 음계를 기반으로 분석되는 노르웨이의 짧은 민요들은 소박하면서 서정적인 느낌을 준다.<sup>9)</sup>

<악보 1-1> 노르웨이 민속 5음음계



- 5) 요한 세버린 스벤젠(Johan Severin Svendsen, 1840-1911) : 노르웨이 작곡가이자 지휘자이다.  
 6) 리카르트 노르드라크(Rikard Nordraak, 1842-1866) : 노르웨이 출신의 민족주의 작곡가이다.  
 7) 크리스티안 신딩(Christian Sinding, 1856-1941) : 그리그 이후 노르웨이의 가장 중요한 국민 작곡가로 인정받고 있다.  
 8) 정해정, “그리그의 <Piano Sonata, Op. 7> 연주법 연구 : 노르웨이 민속적 요소 중심으로,” (상명대학교 석사학위논문, 2011), 24.  
 9) 박가영, “그리그의 <Sechs Lieder, Op. 48> 연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2018), 4.

<악보 1-2> 노르웨이 민속 5음음계

제3선법

제4선법

제5선법

그리그는 그의 관현악 작품 중 극음악 《페르귄트》 제4막의 전주곡 〈아침의 기분〉 (Morgenstemming)에 5음 음계의 제1선법을 사용하여 작곡했다(악보 2와 3 참조). 이 곡의 시작 부분은 E장조의 성격을 보인다. 하지만 마디 1의 첫 시작음이 E장조의 으뜸음이 아닌 딸림음(B)으로 시작한다는 점과 하행하는 세음의 음형(B-G<sup>#</sup>-F<sup>#</sup>)이 노르웨이 민속 음계 중 E음으로 시작하는 제1선법의 성격을 띄고 있다. 이 세음으로 구성된 음형이 마디 2와 마디 4에 반복 사용됨으로 조성적인 성격보다 민속 음계의 성격이 강화되고 있다.

<악보 2> 《페르귄트》 (Op. 23) 〈아침의 기분〉 (Morgenstemming), 마디 1-4

*Allegretto pastorale*

(Fl.) *p*

<악보 3> E음으로 시작하는 제1선법



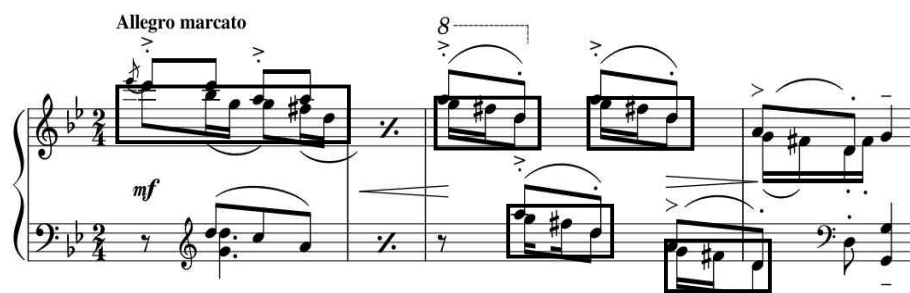
카토를 통해 경쾌한 리듬을 표현했다.

<악보 5> 《페르퀀트》(Op. 23) 제1막, 마디 53-58



《서정소곡 제2집》의 제4곡은 민속 춤곡인 ‘할링’을 제목으로 하는데, 리듬에 꾸밈음이 붙어 있고, 마디 3은 기본 리듬형을 변형하여 오른손과 왼손이 옥타브 간격으로 주고받는 것을 볼 수 있다(악보 6). 또한 오른손과 왼손의 모방과 옥타브 간격으로 진행되는 도약을 통해 가볍고 도약 많은 춤을 연상하게 한다.

<악보 6> 《서정소곡 제2집》(Op. 38) 제4곡 〈할링〉(Halling), 마디 1-4



## ② 강가르(Gangar)

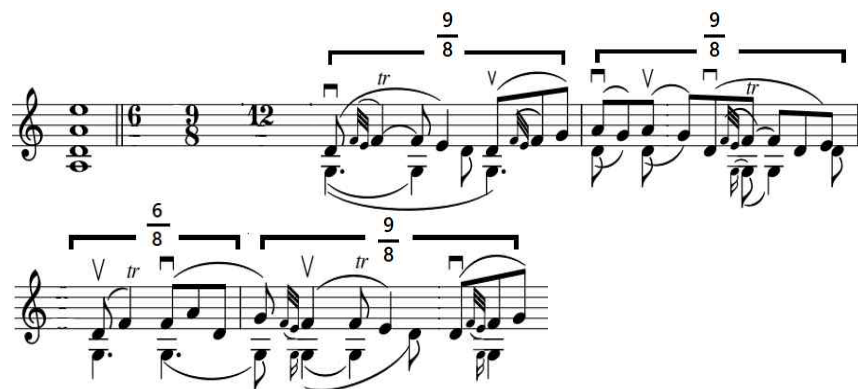
강가르는 노르웨이의 남서부 지역에서 추던 민속춤곡으로 2/4박자 또는 6/8박자로 쓰이는 것이 일반적이며, 박자 면에서 할링과 유사하지만 강가르는 걷는 속도의 모데라토의 빠르기를 갖는다.<sup>15)</sup> 간혹 6/8이나 9/8박자 등의 변박이 나타나기도 하고(악보 716), 약박에 악센트를 사용하여 일정한 박자가 유지되

15) Nils Grinde, "Gangar [rull] ," in *The New Grove dictionary of Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed, (2001), 9:513.

16) Reidar Sevag, Jan-petter Blom, "Norway, II: Traditional music," in *The New Grove*

지 않는 경우도 있다.<sup>17)</sup> 그리그는 강가르 리듬을 사용해 6/8박자의 약박에 악센트를 사용하여 3/4박자로 느끼게 되는 효과를 주었다(악보 8).

<악보 7> 강가르 박자, 마디 1-4



<악보 8> 《서정소곡 제5집》(Op. 54) 제2곡 <강가르> (Gangar), 마디 1-5



### ③ 스프링댄스(Springdans)

스프링댄스는 노르웨이 민속의상 옷자락을 휘날리며 뛰어오르는 단순하고 유쾌한 빠른 3박자의 춤곡으로,<sup>18)</sup> 폴로네이즈(Polonaise)<sup>19)</sup>의 기원이 된다.

*dictionary Music and Musicians 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 18:61.*

17) 최은비, “그리그의 서정소곡집(Lyric Pieces)에 나타난 민족주의적 요소 분석 및 연주법 제언,” (중앙대학교 석사학위논문, 2018), 7.

18) 음악지우사, 『복구의 거장』, 80.

19) 17세기 궁정에서 귀족들 사이에 유행했던 춤이었지만, 지금은 일반화된 폴란드의 민속춤이며 기악곡의 형식의 일종이기도 하다.

노르웨이 서부지역의 스프링당스는 동등한 길이의 리듬이 세 번 반복되는 세 박자 춤곡이다(악보 9). 다른 지역에서는 조금 다른 특징을 보이는데 노르웨이의 남서부 지방 텔레마르크(Telemark)지역에서는 첫 박이 길고 세 번째 박이 짧다(악보 10). 오슬로의 북서쪽에 있는 발드레스(Valdres)지역에서는 남서부 지방과는 달리 첫 박이 짧고 두 번째 박이 길다.<sup>20)</sup>

<악보 9> 스프링당스 리듬



<악보 10> 《25개의 노르웨이 민요와 춤》(Op. 17 No. 1), 마디 1-5



그리그는 지역마다 다른 리듬형을 보이는 스프링당스의 리듬을 작품에 사용하였다. ‘스프링당스’라는 제목을 갖고 있는 《서정소곡 제4집》(Op. 47) 제6곡에서는 텔레마르크 지역의 스프링당스 리듬사용을 찾아볼 수 있다(악보 13).

20) Nils Grinde, “Springdans,” in *The New Grove dictionary of Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed, (2001), 24:224.

<악보 13> 《서정소곡 제4집》(Op. 47) 제6곡  
 <도약 춤곡> (Springdans), 마디1-6



지금까지 설명한 노르웨이 리듬형을 통해 노르웨이의 민요는 주로 짧은 동기와 리듬이 반복적으로 쓰인다는 것을 알 수 있다. 그리그는 10권의 서정 소곡집을 비롯한 많은 작품에 이러한 민속춤의 리듬을 사용해서 작곡했다. 또한 리듬의 변형과 동형진행, 부점 리듬, 장식음 사용으로 변화를 주었으며, 부점 리듬과 셋잇단음표를 함께 사용함으로써 헤미올라(Hemiola) 효과를 주기도 하였다.<sup>21)</sup>

21) 김지영, “그리그 <바이올린 소나타 2번 Op.13>의 1악장 분석연구 : 노르웨이 민속요소를 중심으로,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2018), 17.

## 2. 그리그의 생애와 창작경향

그리그는 노르웨이 민족주의 음악을 대표하는 작곡가<sup>22)</sup>로서 피아니스트이며 지휘자로 활동했다. 『새 그로브 음악사전』 (*The New Grove dictionary of Music and Musician*)<sup>23)</sup>에서는 그의 생애와 작품 활동을 세 시기로 나누어 설명하고 있다.

### 1) 초기(1843-1864)

『새 그로브 음악사전』에서 그리그 생애와 작품 활동을 구분한 세 시기 중, 초기는 그리그의 음악학습과 연주자로서 활동했던 시기를 말한다. 1843년 그리그는 노르웨이의 베르겐에서 음악에 조예가 깊었던 아버지와 피아니스트인 어머니 사이에서 태어나 어머니로부터 피아노를 배우기 시작했다. 그의 재능을 알아본 베르겐 출신의 세계적인 바이올리니스트 올레 불(Ole Bull, 1810-1880)의 권유로 1858년 독일 라이프치히 음악원에 들어가 독일 정통 음악을 배웠다.<sup>24)</sup> 이 시절 작곡한 곡은 대부분 피아노곡과 성악곡이었으며<sup>25)</sup> 졸업 후에 그는 베르겐으로 돌아와 자신이 작곡한 피아노곡 《4개의 소품》(Op. 1)을 연주하여 연주가로서 성공적으로 데뷔했다. 그 후, 1863년에는 노르웨이의 문화중심지인 코펜하겐으로 떠나 활동하였다. 그리그의 초기 주요작품을 표로 정리하면 다음과 같다(표 1).<sup>26)</sup>

22) 민은기, 『서양음악사 피타고라스부터 재즈까지』 (서울: 음악세계, 2007), 577.

23) John Horton, Nils Grinde, "Grieg, Edvard." in *The New Grove dictionary of Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed, (2001), 10:396-400.

본 장에서 기술하는 그리그의 생애와 창작경향은 『새 그로브 음악사전』의 그리그 항목에서 제시한 시기 구분을 바탕으로 하면서 그리그에 대한 여러 문헌을 참고한 내용이다.

24) 라이프치히 음악원은 1843년에 멘델스존(Felix Mendelssohn, 1809-1847)에 의해 세워졌고 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)이 교수로 재직했었다. 금난새, 『금난새의 클래식여행』 (과주: ㈜아트북스, 2012), 360.

25) 《4개의 소품》(Op. 1), 《4개의 가곡》(Op. 2), 《시적 음악》(Op. 3), 《6개의 시》(Op. 4) 등이 있다.

26) 본 장에서 표 1, 2 그리고 표 3으로 정리한 작품목록은 『새 그로브 음악사전』과 음악세계에서 출판한 『북구의 거장』 중 '그리그의 작품목록'을 참고한 것이다. Nils Grinde, "Grieg,

<표 1> 그리그의 초기 작품

|    | 곡명                                | 작곡년도      |
|----|-----------------------------------|-----------|
| 초기 | 4개의 소품(Pf. <sup>27</sup> ) Op. 1) | 1861      |
|    | 4개의 가곡(Op. 2)                     | 1861      |
|    | 시적 음악(Pf. Op. 3)                  | 1863      |
|    | 6개의 시(Pf. Op. 4)                  | 1863-1864 |
|    | 교향시 c단조                           | 1863-1864 |

1864년까지 작곡된 그리그의 초기 작품들의 제목은 소나타형식을 벗어난 여러 개의 피아노 소품, 즉 표제 음악적 성격일 것이라는 추측을 가능하게 한다 (표1 참조). 또한 19세기 표제 관현악곡을 대변하는 교향시를 작곡했다는 점으로 보아 낭만음악 후기 성향을 그리그의 초기 창작에서 엿볼 수 있다.

## 2) 중기(1864-1879)

그리그는 1864년에 노르웨이 출신의 민족주의 작곡가 리카르트 노르드라크를 만나게 되는데, 이 만남을 통해 그리그는 노르웨이 문화와 민속음악에 관심을 갖게 되었다. 이에 대해 그는 “그[노르드라크]를 통해 북부의 민속 가락과 내 자신의 특성을 처음으로 알게 되었다.”<sup>28)</sup> 라고 말했다. 또한 그리그는 1864년에 노르드라크를 중심으로 민족적 음악을 지향하는 그룹인 ‘오이테르페 (Euterpe)’<sup>29)</sup>에 참가하였는데, 노르드라크의 갑작스런 죽음으로 이 모임은 1866년에 끝이 났다.

Edvard.” 405-409.

27) Pianoforte의 약자로, 피아노 작품임을 의미한다. 이후의 중기와 후기작품에 표기되는 Orchestra는 관현악곡을 의미하고 Vocal은 성악곡, String은 현악기를 위한 작품, 그리고 Choral은 합창곡을 의미한다.

28) 한국브리태니커회사, “그리그.” 『브리태니커 세계 대백과사전』 (서울: 한국브리태니커회사, 2000), 2:637.

29) 노르웨이의 새로운 민족주의 음악을 도모하기 위한 모임으로 스칸디나비아 작곡가들의 곡을 연주했다.

1867년 그의 사촌 누이동생 니나 하게루프(Nina Hagerup, 1845-1935)와 결혼한 후, 1868년 가을에 현재의 오슬로 지역인 크리스티아니아로 거처를 옮겨 활동하였다. 이때 그는 《서정소곡 제1집》(Op. 12)<sup>30)</sup>과 《바이올린 소나타 2번》(Op. 13)을 출판하였고 그 다음 해에는 그의 작품 중 가장 유명하다 할 수 있는 《피아노 협주곡》(Op. 16)의 초고를 완성했다. 그가 코펜하겐에서 활동했던 초기에 이탈리아 로마를 방문한 적이 있었는데, 크리스티아니아로 거처를 옮긴 후에도 로마에 재방문하였고, 그곳에서 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)를 만나게 되었다. 리스트는 그의 《피아노 협주곡》을 듣고 “이 곡이야말로 스칸디나비아의 혼이다.”<sup>31)</sup>라며 찬사를 보냈고 그리그는 큰 격려를 받았다.

1869년에는 작곡가이자 오르간 연주자이자 노르웨이 민속음악을 수집하고 편집하는 데에 뛰어난 사람이었던 린데만(Ludvig Mathias Lindeman, 1812-1887)을 만나게 된다.<sup>32)</sup> 그리그는 린데만에게 많은 영향을 받았다. 또한, 그리그는 그 무렵에 노르웨이의 유명한 시인 뵈른손(Bjørnstjerne Bjørnson, 1832-1910)을 알게 되어 여러 편의 성악곡을 작곡했고, 1870년부터는 극음악 《십자군 병사 지구르트》(Sigurd Jorsalfar, Op. 22)를 공동 제작하기 시작하여 1872년에 완성시켰다.

1874년 그가 다시 베르겐으로 돌아갔을 때 노르웨이는 스웨덴의 지배로부터 벗어나기 위한 독립투쟁을 전개하던 중이었다.<sup>33)</sup> 당시 정치적으로 관심이 많았던 예술가들, 특히 극작가 입센(Henrik Ibsen, 1828-1906)의 권유로 그리그는 독립투쟁에 적극 참여하게 되었다.<sup>34)</sup> 이러한 계기로 그리그는 자신의 음악

30) 그리그는 그의 작곡 활동 전체 기간에 걸쳐 10권의 『서정 소곡집』을 작곡했다. 피아노용 소품 6곡 내지 8곡씩 묶어서 한 권씩으로 출판하였다.

31) 금난새, 『금난새의 클래식 여행』, 350.

32) 린데만은 노르웨이 민요 약 600곡을 수집하여 「노르웨이 산악지방의 민요」를 만들었다. 음악지우사, 『북구의 거장』, 40.

33) 노르웨이는 중세 후반부터 1814년까지 덴마크령이었으며 그 후부터 1905년까지는 스웨덴과 합병되어 있었다. 허영한 외 6명, 『새 들으며 배우는 서양음악사2』, 210.

34) 민은기, 『서양음악사 피타고라스부터 재즈까지』, 578.

에도 노르웨이만의 특징을 담아내고자 했다. 노르웨이 민속음악의 리듬, 선율과 같은 요소들을 더 확장시켜 사용하므로 독일을 비롯한 다른 나라의 영향에서 벗어나기 위한 노력을 시도했다.<sup>35)</sup> 그 결과의 작품들은 노르웨이 청중들의 열광적인 사랑을 받았다. 또한, 이 해에 입센으로부터 극음악 《페르귄트》(Peer Gynt, Op. 23)의 부수음악 작곡을 의뢰받아 1876년에 완성했다. 1877년에는 베르겐 동쪽 하르당겔 지역에 머물면서 산악지에 사는 주민들의 언어와 민요, 민속춤, 피리, 피들 등의 악기를 접하게 되었고,<sup>36)</sup> 노르웨이의 방언적인 시를 사용하여 1880년에 《12선율》(Op. 33)을 완성했다. 또한 《현악 4중주곡》(Op. 27), 《산의 트롤》(The Mountain Thrall, Op. 32),<sup>37)</sup> 《남성합창앨범》(Op. 30)<sup>38)</sup> 등의 작품을 작곡하여 민족주의 작곡가다운 면모를 드러냈다. 그리그의 중기 주요작품을 표로 정리하면 다음과 같다(표 2).

<표 2> 그리그의 중기 주요작품

|    | 곡명                                  | 작곡년도      |
|----|-------------------------------------|-----------|
| 중기 | 《서정소곡 제1집》(Pf. Op. 12)              | 1864-1867 |
|    | 피아노 소나타(Op. 7)                      | 1865      |
|    | 바이올린 소나타 제1번(Op. 8)                 | 1865      |
|    | 바이올린 소나타 제2번(Op. 13)                | 1867      |
|    | 피아노 협주곡(Op. 16)                     | 1868      |
|    | 극음악 《십자군 병사 지구르트》(Op. 22)           | 1872      |
|    | 극음악 《페르귄트》(Op. 23)                  | 1874-1875 |
|    | 노르웨이 민요에 의한 변주곡 형식의 발라드(Pf. Op. 24) | 1875-1876 |

35) 한국브리태니커회사, 『브리태니커 세계 대백과사전』, “그리그”, 2:637.

36) 음악지우사, 『복구의 거장』, 17.

37) 노르웨이 민요시에 바리톤 독창과 호른, 현악기군 반주로 이루어진 작품이다.

38) 노르웨이 민요에 의한 합창앨범이며 12곡으로 이루어져있다.

|  |   |           |
|--|---|-----------|
|  | 6개의 노르웨이 산의 선율(Pf.)                     | 1875      |
|  | 《남성합창앨범》(Op. 30)                        | 1877-1878 |
|  | 산의 트롤(Bariton, Horn, Orchestra, Op. 32) | 1877-1878 |
|  | 12선율(Vocal, Pf. Op. 33)                 | 1873-1880 |

그리그가 노르드라크를 만난 중기부터의 작품은 표 2에서 볼 수 있듯이 《페르귄트》, 《노르웨이 민요에 의한 변주곡 형식의 발라드》, 《6개의 노르웨이 산의 선율》과 같은 작품들의 제목을 통해 노르웨이의 자연, 민속음악, 문화 등을 수용하였음을 확인할 수 있다. 반면에, 《피아노 소나타》(Op. 7), 《바이올린 소나타》(Op. 8, Op. 13), 《피아노 협주곡》(Op. 16)과 같이 독일의 기악음악, 즉 고전시대부터의 음악장르를 수용한 내용도 보인다. 그러나 장르명을 제목으로 사용한 작품들에서도 민요적인 요소를 사용하여 작곡했다고 언급되고 있다.<sup>39)</sup>

### 3) 후기(1880-1907)

그리그는 1880년부터 독일 각지로 여행을 다니며 순회연주를 가졌고 이 시기에 《서정소곡 제2집》(Op. 38)과 《첼로 소나타》(Op. 36)를 작곡했다. 1885년에는 베르겐 근처의 트롤드하우겐(Troldhaugen)을 거주지로 삼아 활동하였고 라이프치히에서 브람스(Johannes Brahms, 1833-1897)를 만나기도 하였다. 1886년에는 덴마크의 화가이자 시인인 드라크만(Holger Drachmann, 1846-1908)과 함께 베르겐 동쪽의 요툰하임(Jotunnheim) 산지를 여행하며 《산과 피요르드》(Mountain and Fjord, Op. 44)<sup>40)</sup> 같은 대결작을 완성했다. 1887년부터는 건강이 좋지 않았음에도 불구하고 스칸디나비아, 유럽, 영국으로

39) 정해정, “그리그의 <Piano Sonata, Op. 7> 연주법 연구 : 노르웨이 민속적 요소 중심으로,” 58.

40) 6개의 곡으로 이루어진 가곡집이다.

연주 여행을 다녔으며 《서정소곡 제4집》(Op. 47)과 《서정소곡 제5집》(Op. 54), 드라크만의 시를 토대로 한 가곡집 《6개의 시》(Op. 49), 《변주를 동반한 옛 노르웨이 선율》(Op. 51) 등의 작품들을 작곡했다.<sup>41)</sup>

이후 1893년에 《서정소곡 제6집》(Op. 57)을 작곡했고 1895년부터 1898년에 걸쳐 《서정소곡 제7집》(Op.62), 《서정소곡 제8집》(Op.65), 그리고 《서정소곡 제9집》(Op.68)을 작곡했다. 1898년에는 베르겐에서 열린 첫 음악제의 중심인물로 활약하여 성공을 거두었고, 1903년에는 60세 축하 행사를 가졌다.<sup>42)</sup> 그리고 그 해에 마지막 《서정소곡 제10집》(Op. 71)을 작곡했다.

1906년, 몸이 극도로 쇠약해졌음에도 불구하고 전국 각지에서 연주회를 하며 활동하였지만 이듬해 1907년, 고향인 베르겐에서 64세의 나이로 생을 마감하였다. 그리그의 후기 주요작품을 표로 정리하면 다음과 같다(표 3).

<표 3> 그리그의 후기 주요작품

|    | 곡명  | 작곡년도      |
|----|---|-----------|
| 후기 | 첼로 소나타(Op. 36)  | 1882-1883 |
|    | 서정소곡 제2집~제10집<br>(Pf, Op. 38/Op. 43/Op. 47/Op. 54/Op. 57/<br>Op. 62/Op. 65/Op. 68/Op. 71) | 1883-1901 |
|    | 모음곡 《홀베르그 시대에서》(Pf. Op. 40)   | 1884      |
|    | 산과 피요르드(Vocal, Pf. Op. 44)  | 1886      |
|    | 바이올린 소나타 제3번(Op. 45)  | 1886-1887 |
|    | 6개의 시(Vocal, Pf. Op. 49)  | 1889      |
|    | 모음곡 《십자군 병사 지구르트》(Op. 56)   | 1892      |
|    | 2개의 노르웨이 선율(String, Op. 63)   | 1895      |

41) 음악지우사, 『북구의 거장』, 18.

42) 노르웨이 전국에서 500여 통의 축전이 보내졌고 뵈른손이 축사를 보냈다. 세계 각국에서 그리그를 위한 기념 음악회가 열렸다. 금난새, 『금난새의 클래식 여행』, 353.

|  |                               |           |
|--|-------------------------------|-----------|
|  | 교향적 춤곡집(Orchestra, Op. 64)    | 1896-1898 |
|  | 연작 《산의 요정》(Vocal, Pf. Op. 67) | 1896-1898 |
|  | 4개의 시편(Choral, Op. 74)        | 1906      |

표 3에서 볼 수 있듯이 그리그는 노르웨이의 지형적인 내용을 표제에 사용하였고, 중기에 작곡된 《십자군 병사 지구르트》(Op. 22)의 소재를 사용하여 모음곡(Op. 56)으로 작곡했다.<sup>43)</sup> 그리그의 민족적인 경향은 후기 작품에서 그 깊이가 더욱 깊어짐을 느낄 수 있다.

---

43) 《십자군 병사 지구르트》(Op. 22)는 쇠른손의 희곡 중 십자군전쟁에 참가하여 훈공을 세운 노르웨이의 영웅 지구르트의 이야기를 바탕으로 작곡되었다.

### 3. 그리그 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36) 작품에 나타난 민속적 요소

그리그의 후기 창작시기를 시작하는 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36)는 그의 유일한 첼로소나타 작품으로 그리그가 형인 욘 그리그(John Grieg)에게 헌정한 곡이다. 욘 그리그도 라이프치히 음악원에서 교육을 받고 상당한 실력을 갖추고 있었지만 가업을 잇기 위해 음악가의 길을 포기해야 했다.<sup>44)</sup> 어린 시절부터 형과 사이가 좋았던 그리그는 《첼로소나타》를 작곡하여 형에게 헌정했다.

이 곡은 1883년 10월 22일 드레스덴의 톤쿤스트라페라인 콘서트에서 그리그의 피아노와 프리드리히 그리츠마하(Friedrich Grützmaker)의 첼로로 초연되었으며, 같은 해에 라이프치히 페터스사(Peters)에 의해 출판되었다.

그리그를 노르웨이 민족주의 작곡가로 혹은 그의 작품 속에서 민속적 음악 수용을 하였는가는 이 작품의 제목을 통해서만 표면적으로 볼 수 없다. 이 작품의 전체 형식을 ‘소나타’라는 제목과 연계하여 우선 살펴보면 다음과 같다.

<표 4> 그리그 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36) 전체 구성

|     | 형식       | 박자  | 빠르기                      | 조성           |
|-----|----------|-----|--------------------------|--------------|
| 1악장 | 소나타악장 형식 | 2/2 | Allegro agitato          | a단조          |
| 2악장 | 5부 형식    | 4/4 | Andante molto tranquillo | F장조          |
| 3악장 | 소나타악장 형식 | 2/4 | Allegro                  | a단조<br>- A장조 |

44) 음악지우사, 『북구의 거장』, 69.

표 4에서와 같이 이 작품은 3악장(빠름-느림-빠름)으로 구성되어 고전시대부터 기악음악의 표준으로 삼았던 다악장의 소나타형식을 취하고 있다. 제1악장의 소나타악장 형식을 통해 이 작품이 18세기 이래에 쓰였던 소나타라는 장르와 연결된다는 것을 볼 수 있다. 악장 간의 조성관계를 살펴보면 제1악장은 a단조이며 제2악장은 일반적인 소나타의 나란한조로 쓰이는 C장조가 아닌 F장조이다. 이는 a단조와 3도 관계를 갖는 조성으로 낭만주의 음악의 특징인 반음계의 선율적인 특징을 볼 수 있는 조성관계이다. 제3악장의 조성은 원조인 a단조로 시작하지만 원조와 같은 으뜸음조인 A장조로 끝나고 있어 고전시대 소나타형식과는 차이를 보인다. 또한 제3악장은 일반적으로 3악장에서 쓰이는 론도형식이 아닌 소나타악장 형식으로 작곡되었지만 빠른 악장으로 피날레적인 모습을 갖고 있다.

앞서 언급했듯이 일반적으로는 노르웨이의 작곡가 그리그를 민족주의 음악 작곡가로 이야기하지만 그의 음악 안에서는 고전과 낭만의 뿌리를 찾아볼 수 있다. 또한 《첼로와 피아노를 위한 소나타》의 전체 구성을 살펴본 바와 같이 그의 작품 중 표제가 없는 기악음악을 보면 유럽음악의 전통을 상당히 수용했음을 볼 수 있다. 이에 그리그의 작품을 노르웨이 민족주의 음악과 연계하여 분석하는 것이 쉽지 않다. 그러나 그리그가 이 작품을 1883년 다시 말해 그가 민족주의 음악에 대한 연구를 수행하고 많은 작품에서 수용을 보인 후에 작곡하였다는 사실은 독일을 중심으로 한 유럽의 음악과 민족 음악적인 내용을 독자적인 모습으로 수용하고 결합했을 것이라 추측해 볼 수 있게 한다. 이를 확인하기 위해 제1악장은 전체적으로 분석한다. 이 분석 과정에서 민속음악 요소를 어떻게 수용했는지를 확인할 것이다. 제2악장과 제3악장은 전체적인 형식에 대한 개론을 제시한 후, 민속음악 요소의 수용을 중심으로 제시할 것이다.

1) 제1악장 분석

제1악장은 앞에서 언급한 바와 같이 소나타악장 형식이며, 이해를 돕기 위해 전체 형식을 표로 정리하여 나타내면 아래와 같다.

<표 5> 제1악장 구성

| 구분  |       | 마디        | 구성                                  |
|-----|-------|-----------|-------------------------------------|
| 제시부 | 제1주제부 | 1 - 43    | a                                   |
|     | 연결구   | 44 - 59   | a                                   |
|     | 제2주제  | 60 - 123  | C - D <sup>b</sup> - C              |
|     | 종결구   | 124 - 143 | C                                   |
| 발전부 | 제1부분  | 144 - 204 | c - e <sup>b</sup> - f <sup>#</sup> |
|     | 제2부분  | 205 - 223 | a - c - e                           |
|     | 제3부분  | 223 - 255 | a                                   |
| 재현부 | 제1주제  | 256 - 273 | a                                   |
|     | 연결구   | 274 - 289 | a                                   |
|     | 제2주제  | 290 - 353 | A - E <sup>b</sup> - A              |
|     | 종결구   | 354 - 390 | a                                   |
| 종결부 |       | 391 - 447 | a - c - a                           |

표 5에서 볼 수 있듯이 제1악장은 제시부-발전부-재현부-종결부로 구성되어 있고, 이는 고전적인 소나타악장 형식이다. 조성적인 측면에서 제시부의 제1주제가 a단조이고 제2주제는 C장조로 고전 소나타악장 형식의 제시부에서 볼 수 있는 두 주제 간의 조성 관계를 갖는다. 그러나 재현부의 제1주제는 a단조 그리고 제2주제는 같은 조인 a단조가 아닌 A장조로 나타나 주제 재현에 있어 조성적으로 예외적인 모습을 보인다. 이런 조성관계는 베토벤(Ludwig van

Beethoven, 1770-1827) 이후 작곡가들의 작품에서 많이 등장했던 특징이지만, 그리그는 다시 원조로 돌아가기 위해 종결구를 굉장히 길게 작곡하였다.

제1악장의 제1주제는 총 143마디로 구성되어 있다. 그 중 제1주제부는 43마디로 이루어져 있으며 짜임새를 통해 두 부분으로 나눌 수 있다. 제1주제부의 핵심 주제는 마디 1-25까지이며 첼로가 제1주제 선율을 연주하고, 마디 26-43은 첼로가 연주했던 제1주제 선율을 피아노가 다시 연주한다. 마디 1-25의 제1주제 시작은 첼로가 연주하는 제1주제는 마디 1-9의 선행악구와 마디 10-25의 후행악구로 나뉘볼 수 있다. 첼로가 제1주제를 연주하기 전, a단조의 으뜸화음을 피아노가 셋잇단음표 음형을 반복하여 한마디 연주한다. 이후 마디 2-9의 첼로파트에서 제1주제 선율이 등장한다.

<악보 12> 제1악장 제1부 제1주제, 마디 1-9

Allegro agitato ♩ = 100

Vc. 음형A 음형B 음형C

Pf. pp

a단조:

4 2도상행

2도하행

7 5도상행 8도상행

4도하행 8도하행

cresc.

마디 2-9는 제1주제의 선행악구이고 이후에 등장하는 마디 10-25는 후행악구이다. 후행악구는 선행악구에 대한 변형과 반복으로 이루어져 유사구조를 띤다. 마디 2-9의 선행악구는 다시 마디 2-5와 마디 6-9로 나눌 수 있고 마디 6-9는 마디 2-5를 이루는 음형의 변화와 발전으로 구성되어 있다(악보 12 참조). 선행악구 중 음악적 핵심을 담고 있는 마디 2-5는 마디 2-3과 마디 4-5가 비슷한 구조진행으로 이루어져 있다. 결과적으로 제1주제의 핵심은 마디 2-3의 두 마디 동기이다. 이 두 마디 동기는 2분음표의 길이로 순차 상승하는 음형A(♩ ♩)와 e음을 시작으로 마지막 c<sup>1</sup>음까지 6도 도약하는 음형B(♩ ♯♩)로 이루어져 있다. e음에서 c<sup>1</sup>음까지의 6도 음정사이에는 e음에서 4도 도약 후 8분음표 길이의 순차상승하는 음형C(♩♩)를 내포하고 있다(악보 12 참조). 마디 2-3을 이루는 이 두 음형들은 마디 4-5에서 변화, 반복된다. 음형A의 2분음표 음가는 마디 4에서 4분음표로 분할되며 음형B의 긴 음가 뒤의 4도 도약은 마디 5에서 6도 도약으로 확장된다. 다시 말해, 제1주제 핵심 동기 마디 2-3은 변주기법을 통해 네마디 길이로 확장된 것이다.

이어 마디 6-8은 음형A의 리듬과 선율의 변화로 이루어져 있고, 마디 8의 두 번째 음부터 마디 9까지는 음형B와 음형C의 역행형이 겹쳐진 형태로 쓰인 것을 확인할 수 있다(악보 12 참조).

첼로가 제1주제 핵심음형을 선율적으로 연주할 때 피아노의 왼손 베이스가 약박에 등장하여 긴장감을 부여한다. 마디 6부터 나오는 첼로의 2도, 5도, 8도 도약 선율은 음형A에 대한 음형 확장이다. 이때 수반되는 피아노 왼손의 진행은 시작 부분의 마디 2를 연상시킨다. 마디 6부터 약박에 등장하는 왼손의 음형은 E음을 시작으로 하고 음형A의 전위형으로 2도 하행, 4도 그리고 8도 하행으로 음정 확장을 담고 있다(악보 12).

마디 2-3을 바탕으로 구성된 제1주제의 선행악구인 마디 1-9 첼로선율에서 그리그의 민속음악 수용 요소를 찾아볼 수 있다. 그리그는 마디 1-9 첼로선율

에 노르웨이 민속음계 제3선법(E-G-A-C-D)을 사용하였다. 마디 1-9의 첼로 선율에 a단조 조성의 성격을 나타내는 G#음을 등장시키지 않았다는 점과 마디 3, 마디 7 그리고 마디 9에서 등장하는 B음을 E음으로 시작하는 제3선법을 이루는 A음과 C음의 경과음으로 보았을 때, 마디 1-9의 첼로 선율에서 등장하는 음이 5개뿐이라는 사실과 함께 첼로에 의한 제1주제는 민속 5음음계를 사용했다고 분석된다(악보 13, 14 참조). 마디 1-9의 피아노 반주부에서는 a단조 으뜸화음을 마디 5까지 드러내고 있으며 a단조의 성격을 나타내는 G#음이 마디 6 이후에 명확하게 등장하고 있으므로(악보 12), 마디 1-9의 선행악구에서는 a단조 조성과 E음을 시작음으로 하는 제3선법을 혼용하였다.

<악보 13> 마디 1-9의 첼로 선율



<악보 14> 노르웨이 5음음계 제3선법



마디 10-25의 후행악구는 선행악구 요소의 반복과 변형으로 이루어져 있으며 마디 10-13과 마디 14-25로 나눌 수 있다. 마디 10-13은 선행악구의 마디 2-5와 유사한 구조로 음정은 다르지만 동일한 리듬을 갖는다(악보 15).

<악보 15> 제시부 제1주제 후행악구, 마디 10-13

마디 14-25까지는 짜임새를 통해 마디 14-21과 마디 22-25로 다시 나눌 수 있다. 마디 14-25에서는 음형A의 음정변화와 리듬확장을 통해 전개되어지며 첼로가 마디 16의 두 번째 음을 길게 지속하는 동안 피아노의 오른손 파트에서 선행악구에서 보였던 순차상행하는 음형C의 역행형인 음형C'가 결합되어 하나의 독립된 음형D(♩♩♩)로 나타나고 음형D는 마디 20-25까지 영향력을 갖는다. 이때 피아노의 왼손은 아르페지오의 형태로 등장한다(악보 16).

마디 22-25는 첼로가 음형D를 이어 받고, 피아노는 약박에 악센트를 사용한 당김음 리듬의 음형E(♩ ♩)을 사용하여 첼로의 선율을 받쳐준다(악보 16). 이어 마디 26부터 피아노의 오른손에서 제1주제를 다시 등장시키며 음색적 변화를 수반한다. 첼로는 피아노와 역할을 바꿔서 도약, 반진행 한다(악보 17).

음색적 변화를 수반하는 제1주제 확보에서는 약박에 나오는 음에 스타카토와 악센트가 빈번하게 사용되는 것을 볼 수 있다. 이는 마디 1-9의 피아노 왼손 파트에서 약박에 쓰인 스타카토 음형이 활용된 것으로 마디 1-9의 제1주제보다 리듬적으로 더 역동적인 행진곡풍의 음악을 전개시킨다(악보 12와 17 비교 참조).

<악보 16> 제시부 제1주제 후행악구. 마디 14-25

<악보 17> 제시부 제1주제 재현, 마디 26-29

마디 44-59는 제1주제와 제2주제 사이의 연결구 부분이다. 마디 44-51은 제1주제의 마디 2-5에서 쓰인 리듬을 첼로가 그대로 사용한다. 이 때 피아노는 음형E와 같은 당김음 리듬을 사용하여 반음계 화성을 오른손과 왼손이 서로 반진행되어 연주한다(악보 18). 마디 52-59까지는 음형B의 리듬을 두 배 확장시켜 첼로파트에 사용하였고 마디 56-59의 3마디에 걸쳐 A음을 사용해 제1주제부를 마무리한다.

<악보 18> 제시부 연결구, 마디 44-47

제2주제는 마디 60-123까지이고 a단조의 제1주제에 대한 나란한조인 C장조로 시작한다. 본격적으로 제2주제를 첼로가 제시하기 전, 마디 60-67은 제2주제의 도입부로 볼 수 있다(악보 19). 이 도입부는 제1주제의 음형A와 음형B의 리듬을 확장시켜 사용하였고 제1주제와 뒤이어 등장할 제2주제를 자연스럽게 연결한다.

<악보 19> 제시부 제2주제 도입부, 마디 60-67

본격적인 제2주제가 등장하는 마디 68-123은 제1주제와 마찬가지로 짜임새를 통해 두 부분으로 나뉜다. 마디 68-83의 첼로가 먼저 제2주제를 제시하고 마디 84-123에서 피아노가 제2주제를 확보한다. 제2주제 마디 68-83은 마디 75에서 C장조의 반중지를 통해 다시 마디 68-75와 마디 76-83으로 나눌 수 있다. 제2주제의 핵심음형은 온음표로 연속되는 첼로 선율의 하행4도 도약(c<sup>1</sup>-g) 음형인 음형F로 볼 수 있다(악보 20). 마디 68-69의 음형F는 마디 70-71에서 음을 첨가해 4도 도약을 2도와 3도 결합의 하행으로 변화시켰으며, 마디 72-75에서는 음형F'와 음형F의 전위형을 사용해 음형F의 리듬을 확장시키고 있다. 마디 68-75에서 첼로가 제2주제를 연주할 때, 피아노는 G음을 페달포인트로 사용하여 단순한 코드진행으로 반주역할을 한다(악보 20).

<악보 20> 제시부 제2주제, 마디 68-75

마디 76-83에서는 c단조로 전조하여 마디 68-75에서 제시한 C장조의 제2주제 선율을 반복한다. 마디 82-83에서 c단조의 반중지를 보여주고 있지만, 마디 76-81까지는 c단조 음계에 포함되지 않는 B<sup>b</sup>과 A<sup>#</sup>음이 등장한다. 이를 통해 이 부분에서 조성과 선법과의 혼용을 추측하게 한다. 마디 76-81까지의 c단조 음계 밖의 음들은 5음음계 중 F로 시작하는 제5선법(F-A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>-C-E<sup>b</sup>)으로 볼 수 있고 마디 76-81의 피아노 왼손파트의 베이스음에 제5선법의 음이 명확하게 나열된 것을 확인할 수 있다(악보 21과 22 비교).



<악보 23> 제시부 제2주제 확보, 마디 84-91

종결구는 마디 124-143이고 C장조이다. 종결구 역시 짜임새를 통해 마디 124-131과 마디 132-143 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 124-131은 음형F를 바탕으로 발전시킨 첼로에서의 제2주제 선율(마디 68-75)의 변화를 피아노의 오른손에서 연주한다(악보 20과 24 비교참조). 마디 124-131의 첼로는 피아노 선율에 대한 넓은 도약선율을 연주하며 피아노에 대한 반주역할을 하고 피아노의 왼손파트는 음형E의 확장형을 사용하여 역시 반주 역할을 한다.

<악보 24> 제시부 종결구, 마디 124-129

이후 마디 132부터 첼로가 피아노의 종결구 선율을 반복 연주한다. 이 때 피아노는 넓은 범위의 아르페지오 음형을 연주하는데 이는 제2주제 확보부분의 피아노 왼손에서 쓰였던 아르페지오 음형에서 파생된 것으로 볼 수 있고 첼로 선율에 대한 반주역할을 한다(악보 25).

<악보 25> 제시부 종결구, 마디 132-137

선율반복

마디 140-141 두 마디에 걸쳐 첼로가 C음정을 지속하고 있을 때 피아노는 제2주제 중 마디 84-87의 첼로 선율에 쓰인 음형a와 음형a'의 리듬을 축소시켜 사용하였다(악보 26). 이 모티브가 뒤이어 나오는 발전부의 도입부에서 중요하게 쓰인다.

<악보 26> 제시부 종결구, 마디 140-141

음형a  
음형a' 리듬축소

제1악장의 발전부를 분석하기 전에 발전부 이후의 있는 재현부를 먼저 살펴 보면, 마디 256-390의 재현부는 제시부와 동일한 a단조로 시작하며 제시부의 마디 1-25에 해당하는 첼로파트의 제1주제 제시부분이 생략되고 마디 25-59에 해당하는 제1주제 확보 부분이 마디 256-273의 피아노 오른손에서 등장하는 것을 볼 수 있다(악보 27).

<악보 27> 재현부 제1주제, 마디 256-259

a단조 : i

이후 등장하는 제2주제 재현은 고전적인 소나타악장 형식에 의하면 제1주제 조성과의 같은 a단조로 등장해야 하는데, 그리그는 이러한 조성관계를 따르지 않고 a단조의 같은 으뜸음 조인 A장조로 제2주제를 재현했다. 재현부의 제2주제 확보부분의 조성은 A장조이며 제시부의 제2주제 확보와 동일한 구조로 종결구까지 전개된다. 이 때 제시부의 제2주제 확보부분에 사용됐던 F음으로 시작하는 제5선법이 재현부의 제2주제 확보 부분에서도 사용된 것을 확인할 수 있다. 제시부에서는 c단조와 F로 시작하는 제5선법이 혼용되었고, 재현부에서는 A장조로 제2주제가 재현되므로 F음으로 시작하는 제5선법이 3도 아래로 이조된 D로 시작하는 제5선법이 등장한다(악보 28과 29 참조). 종결구 역시 계속해서 A장조를 유지하고 있고 첼로가 종결구 선율을 반복 연주하는 마디 362부터 a단조로 전조하였다.

<악보 28> 재현부 제2주제 확보, 마디 306-313

<악보 29> D음으로 시작하는 제5선법

마디 391-447의 긴 종결부는 마디 391-422 Presto 빠르기의 종결부A와 마디 423-447 Prestissimo 빠르기의 종결부B로 나눌 수 있다. 마디 391-447의 종결부A는 앞서 제1주제와 제2주제에서 보았던 것처럼 짜임새를 통해 마디 391-406과 마디 407-422 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 391-406에서는 제1주제의 음형A-음형B-음형A'를 그대로 사용하였으나 제1주제에서 등장하는 음형B'의 도약하는 리듬이 아닌 음형A'의 연장된 리듬형(♪♪♪♪ | ♪♪)을 사용하였다(악보 30).

<악보 30> 종결부A, 마디 391-394

a단조 : i VI<sup>6</sup>

마디 407-422에서는 마디 391-394의 첼로 선율이 피아노 오른손에 그대로 재현되고 전조를 거듭하며 음형A'의 연장된 리듬적 요소를 사용한다. 마디 407-422의 피아노 오른손이 멜로디를 연주하는 동안 첼로는 펼침화음으로 이루어진 도약 선율을 연주하며 반주역할을 한다(악보 31).

<악보 31> 종결부A, 마디 407-410

The score for measures 407-410 consists of two systems. The first system shows measures 407 and 408. The piano part (right hand) features a melodic line with sixteenth-note runs and some sustained chords. The cello part (left hand) plays a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The second system shows measures 409 and 410, continuing the melodic and rhythmic patterns.

마디 423-447의 종결부B의 조성은 a단조이며 Prestissimo의 빠르기를 두어 종결부의 거칠고 급박한 분위기를 조성한다. 피아노 오른손에서 선율을 제시하면 두 마디 후에 첼로가 같은 선율을 캐논기법으로 연주한다(악보 32).

<악보 32> 종결부B, 마디 423-428

The score for measures 423-428 is marked 'Prestissimo'. It consists of two systems. The first system shows measures 423 and 424. The piano part (right hand) has a melodic line starting with a forte dynamic and a 'ben tenuto' marking. The cello part (left hand) plays a rhythmic accompaniment. The second system shows measures 425 and 426, where the piano part continues its melodic line and the cello part enters with a canon of the piano's melody. The final two measures (427-428) show the piano part concluding the melodic phrase.

마디 439-442에서 첼로가 4마디에 걸쳐 A 지속음을 연주하는 동안 피아노는 넓은 옥타브 범위의 아르페지오 음형을 연주하고 마디 445-447까지 첼로와 피아노가 동시에 a단조의 으뜸화음을 연주하며 제1악장을 마무리한다(악보 33).

<악보 33> 종결부, 마디 439-447

발전부에 해당하는 마디 144-255는 전체 형식 표에서 나타난 것과 같이 세 부분으로 구분할 수 있다. 본격적인 발전부에 앞서 마디 144-156은 발전부가 시작되기 전 도입부 역할을 하고 앞서 제시부의 종결구 마디 140-141에 쓰였던 음형a와 음형a'의 리듬이 진조를 거듭하며 등장한다(악보 34).

<악보 34> 발전부 도입부, 마디 144-147

발전부의 제1부분인 마디 157-204까지는 제2주제 확보부분의 구조가 c단조 -e<sup>b</sup> 단조-f<sup>#</sup> 단조로 전조되며 전개된다. 피아노 오른손에서 제2주제 선율이 등장할 때는 첼로가 대선율A를 연주하고 첼로 파트에서 제2주제 선율이 등장할 때는 피아노의 왼손이 대선율A를 연주한다(악보 35).

<악보 35> 발전부 제1부분, 마디 157-164

157 대선율A  
제2주제 선율

c단조 : i

발전부 제1부분 중 마디 189-204는 마디 157-188과 다른 구조를 보인다. 단선율로 연주되던 제2주제 선율이 피아노의 오른손에서 옥타브 코드로 등장하고 상행 아르페지오 음형으로 나타나던 피아노의 왼손은 6잇단음표의 분산화 음으로 등장해 다른 분위기를 조성한다. 피아노 왼손의 6잇단음표는 제시부의 마디 1부터 등장했던 피아노의 셋잇단 음형을 연상시킨다. 첼로의 대선율에서는 이전에 볼 수 없었던 상행하는 셋잇단음표 리듬의 음형c가 등장한다(악보 36).

<악보 36> 발전부 제1부분, 마디 189-192

189 *animato*  
 제2주제 선율 *animato*  
*f*  
*ff*  
 6 6 6 6  
 f#단조 : i  
 음형C  
 3 3 3  
 변형

마디 197부터 제2주제 선율이 첼로 파트에 등장할 때 피아노 파트는 이 전에 등장했던 6잇단음표를 확장시킨 셋잇단음표 리듬의 두꺼운 텍스처로 이루어진 화음과 음형c를 옥타브 셋잇단 리듬으로 변형시켜 전개한다(악보 37).

<악보 37> 발전부 제1부분, 마디 197-200

197  
 3 3 3 3  
 3 3 3 3  
 음형C  
 변형

발전부의 제2부분 마디 204-222은 제1주제의 리듬을 사용하였다. 피아노가 먼저 리듬을 제시하면 첼로가 캐논기법으로 뒤따라 연주한다. 발전부의 제1부분의 마디 수에 비하면 제2부분은 비교적 짧지만, 발전부의 제1부분에서 등장했던 두꺼운 텍스처의 화음 셋잇단 리듬이 피아노 왼손파트에 등장하고 캐논기법을 통한 멜로디 전개로 발전부에서 가장 긴박한 분위기를 조성하고 있다 (악보 38).

<악보 38> 발전부 제2부분, 마디 205-208

발전부의 제3부분인 마디 223-255까지는 첼로의 카덴짜와 같은 선율이 등장한 후(악보 39), 제1주제 음형A와 음형B 리듬의 확장된 선율이 피아노에서 나온다(악보 40).

<악보 39> 발전부 제3부분의 첼로선율, 마디 223

<악보 40> 발전부 제3부분, 마디 224-231

연이어 마디 240부터 재현부 시작 전이 마디 255까지 첼로가 멜로디를 받아 연주하면 피아노는 E음을 베이스로 한 긴 프레이즈의 아르페지오를 연주하는데, 이 부분은 제시부의 종결구 요소를 사용한 것이다(악보 41).

<악보 41> 발전부 제3부분, 마디 240-243

제1악장에서 나타나는 민속요소를 종합해보면, 제1주제와 제2주제의 구성과 노르웨이 민속 5음 음계가 혼용되어 민속적 색채가 드러나는 것을 볼 수 있었다. 제1주제는 a단조와 E음으로 시작하는 제3선법이 혼용되었고, C장조의 제2주제 후 c단조로 주제를 확보하는 부분과 F음으로 시작하는 제5선법이 혼용되었다. 재현부에서는 제2주제가 a단조가 아닌 A장조로 전조되고 그에 따라 민속 음계도 전조되어 D음으로 시작하는 제5선법이 혼용되었음을 확인하였다.

## 2) 제2악장 분석

제2악장과 제3악장 분석은 전체 형식을 먼저 간단히 설명 후 본 논문의 ‘노르웨이의 민속음악 특징과 그리그의 적용’ 장에서 언급한 민속 음악적 요소들의 수용을 담고 있는 부분을 발췌하여 분석할 것이다.

제2악장은 종결부를 가진 5부형식이며 전체 형식은 다음과 같다(표 6 참조).

<표 6> 제2악장 구성

| 구분  | 마디      | 구성                                  |
|-----|---------|-------------------------------------|
| A   | 1 - 16  | F - a - F                           |
| B   | 17 - 29 | f - e <sup>b</sup> - c <sup>#</sup> |
| A'  | 30 - 44 | d - ?                               |
| B'  | 45 - 51 | d - D                               |
| A'' | 52 - 63 | F - A <sup>b</sup> - F              |
| 종결부 | 64 - 74 | F                                   |

제2악장의 A부분은 마디 1-16이며 전체적인 조성은 F장조이지만 선율을 반복할 시에 a단조로 전조했다가 다시 F장조로 돌아온다. A부분은 마디 1-8과 마디 9-16으로 나눌 수 있다. 마디 1-8의 피아노 파트에서 먼저 주요 주제가

등장하는데, 4분음표를 세 번 반복하는 코랄풍의 음형A와 셋잇단음표 리듬의 음형B, 그리고 붓점 리듬의 음형C를 중심으로 구성되어 있다(악보 42). 마디 1-4까지 피아노가 F장조에서 주요 주제를 연주한 후, 마디 5-8까지 같은 멜로디를 a단조로 다시 반복한다. 마디 9-16은 첼로가 주제 선율을 연주하는데 마디 9-12에서 F장조로, 마디 13-16까지는 a단조에서 피아노와 유사한 주제 선율을 연주한다.

<악보 42> 제2악장 A부분 주제 선율, 마디 1-4

<악보 43> F#으로 시작하는 제4선법

A부분의 마디 1-4의 화성을 살펴보면 마디 1은 F장조의 I-V-iii-IV로 진행된다. 하지만 마디 2부터 피아노 왼손파트를 보면 F장조에서 볼 수 없는 E<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, G<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>음이 등장한다. 이를 보아 피아노의 오른손파트와 왼손파트에 서로 다른 조성, 혹은 선법이 혼용되었다고 추측할 수 있다. E<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, G<sup>#</sup>, C<sup>#</sup>음을 포함하여 F장조에서 볼 수 없는 음들을 나열해 보면 F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>-B<sup>b</sup>-C<sup>#</sup>-E<sup>b</sup>(D<sup>#</sup>)으로 나열할 수 있다(악보 43). 이는 F<sup>#</sup>으로 시작하는 노르웨이 민속 음계의 제4선법이다. 마디 1-4는 F장조와 단3도를 하나 갖는 제4선법이 혼용되었다.

B부분은 마디 17-29이며 A부분의 F장조의 같은 으뜸음조인 f단조로 시작한다. B부분에서는 새로운 주제가 등장하고 f단조-e<sup>b</sup>단조-c<sup>#</sup>단조의 세 번의 전조를 통해 전개된다. B부분의 주제는 4분음표와 상행하는 셋잇단음표 리듬의 음형D와 셋잇단음표로 리듬으로 하행하는 음형E를 중심으로 구성되어 있다 (악보 44).

<악보 44> B부분 주제 선율, 마디 17-20

The image shows a musical score for measures 17-20. It consists of two systems of staves. The top system shows the piano part (treble and bass clefs) and the cello part (bass clef). The piano part features two melodic motifs, '음형D' and '음형E', which are circled in red. '음형D' is a four-note ascending triplet (B-flat, C, D, E-flat) and '음형E' is a four-note descending triplet (E-flat, D, C, B-flat). The piano part also includes a sixteenth-note triplet in measure 17. The cello part features a sixteenth-note triplet in measure 17 and a sixteenth-note triplet in measure 18. The bottom system shows the piano part (treble and bass clefs) and the cello part (bass clef). The piano part features a sixteenth-note triplet in measure 19 and a sixteenth-note triplet in measure 20. The cello part features a sixteenth-note triplet in measure 19 and a sixteenth-note triplet in measure 20.

마디 17-19의 피아노 오른손이 B부분의 주제 선율을 연주한 후, 마디 19의 세 번째 박자부터 첼로가 같은 선율을 연주하며 변형된다. 마디 21의 세 번째 박자부터 피아노의 오른손에서 다시 주제 선율이 e<sup>b</sup>단조로 등장하고 역시 마디 24부터 첼로가 멜로디의 일부분을 연주한다. 마디 26-29에서는 피아노에서만 c<sup>#</sup>단조의 주제 선율이 등장하고 첼로는 음형D와 음형E에서 비롯된 선율을 옥타브 간격으로 도약하여 두 번 반복한다(악보 45).

<악보 45> 마디 26-27의 첼로 선율

The image shows a musical score for measures 26-27, focusing on the cello part (bass clef). The score starts with a sixteenth-note triplet in measure 26, followed by a sixteenth-note triplet in measure 27. The key signature is C major (one sharp). The tempo is marked 'C' (Crescendo).

마디 17-19의 B부분 선율을 보면 f단조의 이끔음 역할을 하는 E<sup>b</sup>음이 보이지 않고 E<sup>b</sup>음과 f단조에서 볼 수 없는 B<sup>n</sup>음과 F<sup>#</sup>음이 등장한다. 이를 토대로 마디 17-19에서도 노르웨이 민속 음계의 F<sup>#</sup>으로 시작하는 제4선법이 f단조와 혼용된 것을 다시 한 번 확인할 수 있다(악보 43과 44 참조).

마디 30-44까지의 A'부분은 A부분 조성의 나란한조인 d단조의 딸림음인 A음을 연속된 셋잇단 리듬의 페달포인트로 사용하였고 피아노의 오른손은 B<sup>b</sup>음을 시작으로 옥타브 반음계로 상행하는 셋잇단 리듬을 사용하였다. 마디 31-32의 첼로파트에서 A부분 주제 선율의 음형A와 음형B를 사용한 선율이 등장하고 이어 마디 33-34의 피아노 오른손파트에서 음형A와 음형B의 리듬형이 등장한다(악보 46).

<악보 46> A'부분, 마디 30-34

The musical score for measures 30-34, A' section, is presented in three systems. The first system (measures 30-31) shows the piano accompaniment with a triplet bass line and a melody in the right hand. The tempo is marked 'Poco piu mosso'. The key signature has one flat. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'p'. Two melodic motifs are highlighted: '음형A' (Melody A) and '음형B' (Melody B). The second system (measures 32-33) continues the accompaniment and melody. The third system (measure 34) shows the piano accompaniment with a triplet bass line and a melody in the right hand. The score includes dynamic markings like 'piu f'.

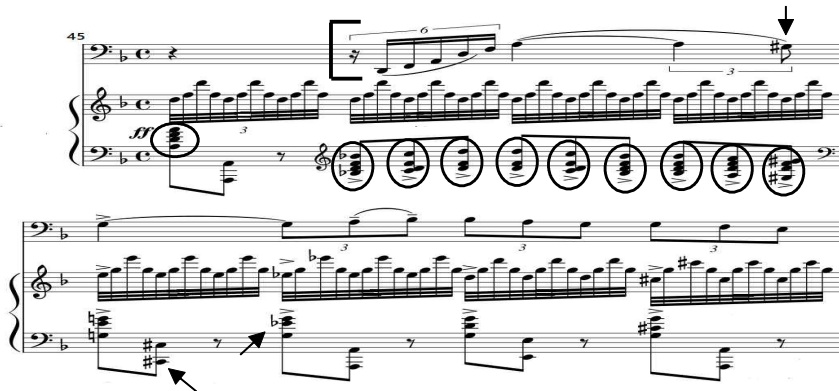
마디 31의 첫 번째, 두 번째 박자에서 d단조의 정격종지가 등장하지만 피아노 왼손에서 페달포인트로 등장하는 A음과 d단조에서 볼 수 없는 E<sup>b</sup>, F<sup>#</sup>, G<sup>#</sup> 음들이 d단조의 성격을 보여주지 못한다. 이는 이 부분에서도 조성과 노르웨이 민속 음계 혼용을 포함했던 A부분을 반복 변형하는 A'부분에서도 노르웨이 민속 5음 음계의 제4선법이 사용됐음을 확인할 수 있는 내용이다. D<sup>b</sup>음으로 시작하는 제4선법은 D<sup>b</sup>(C<sup>#</sup>)-E<sup>b</sup>-G<sup>b</sup>(F<sup>#</sup>)-A<sup>b</sup>-B<sup>b</sup>으로 구성되어 있다(악보 47). A'부분에서는 d단조와 제4선법이 혼용되었다. 마디 35-37에서는 마디 30-32와 같은 구조가 G음을 페달포인트로 동형진행 되고, 마디 40-42에서는 F음을 페달포인트로 동형진행 되었다.

<악보 47> D<sup>b</sup>으로 시작하는 제4선법



마디 45-51은 B'부분이며 A'부분과 같은 d단조로 시작한다. 마디 45부터 피아노의 왼손파트에서 B부분의 주제 선율이 등장하고 오른손에서는 주선율과 같은 음역에서 한 박자의 셋잇단음표를 32분음표로 나눈 분산화음을 사용해 반주역할을 한다. 이때 첼로는 B부분의 마디 26-27에서 나타났던 멜로디가 d단조로 전조되어 등장한다(악보 45, 48 참조).

<악보 48> B'부분, 마디 45-46



B부분에서 F<sup>#</sup>으로 시작하는 제4선법이 쓰였던 것과 같이 B'부분에서도 민속 음계가 혼용된 것을 확인할 수 있다. B'부분에서는 A'부분과 동일하게 D<sup>b</sup>음으로 시작하는 제4선법이 혼용되었다(악보 47과 48 참조).

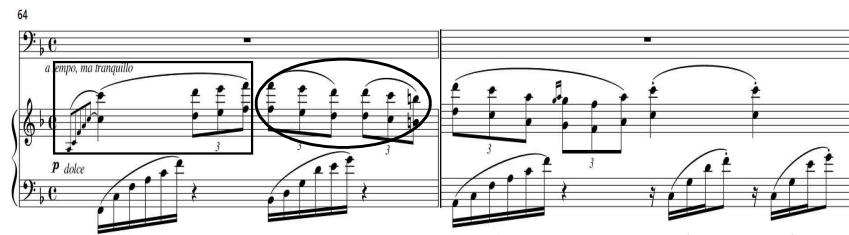
B'부분의 마디 50-51에서 D장조의 아다지오(Adagio)구간이 끝나면 A''부분은 다시 Tempo I의 빠르기로 돌아가고 A부분의 주제 선율이 첼로파트에서 등장한다. 이때 피아노는 왼손의 트레몰로와 오른손의 셋잇단 리듬형을 통해 잔잔하게 반주역할을 한다. A부분의 주제선율 등장과 함께 이 부분에서도 민속 음계가 피아노 파트에서 혼용된 것을 볼 수 있다. 피아노 오른손파트에서 볼 수 있는 F<sup>#</sup>, G<sup>#</sup>, B<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>음을 통해 F<sup>#</sup>음으로 시작하는 제4선법이 A''에서도 F장조와 혼용되었다(악보 43과 49 참조).

<악보 49> B'부분의 마디 50-51, A''부분의 마디 52-55

The musical score consists of two systems. The first system, measures 50-51, is marked 'Adagio' and 'pp'. It shows a cello line and a piano accompaniment. The piano part has a tremolo in the left hand and triplet patterns in the right hand. The second system, measures 52-55, is marked 'Tempo I' and 'ppp'. It continues the cello and piano parts. Chord symbols 'D장조: I V I' and 'F장조: I 6 4' are indicated below the piano part.

2악장의 종결부는 마디 64-74이며 F장조로 B부분의 음형D와 음형E의 선율이 피아노 오른손 파트에서 연주된다(악보 50). 이어 첼로가 다시 피아노와 유사한 선율을 연주한다. 마디 68-70의 피아노 왼손은 F음을 페달포인트로 사용한 아르페지오 음형을 통해 화성의 변화를 수반하고 마디 71-74에서는 F장조의 으뜸화음 전개와 마지막 반중지를 통해 곡을 마무리한다.

<악보 50> 종결부, 마디 64-65



제2악장에서는 제1악장의 제1주제, 제2주제와 같이 조성과 민속 음계의 혼용을 확인 할 수 있었다. 제2악장 각 부분의 조성과 선법의 혼용을 정리한 표 7에서 볼 수 있듯이 조성과 선법은 반음 관계로 설정되어 있어 제2악장의 반음계적 진행이 우세한 배경을 설명한다. 반음 관계의 조성과 선법의 혼용은 음악의 진행에서 성부들 간에 불협화를 이룰 것이다. 이때 악센트나 테누토와 같은 아티클레이션을 통해 불협화가 더 잘 드러나게 연주하여 민속음계의 혼용으로 인한 조성적 색채감을 드러내야한다.

<표 7> 제2악장의 조성과 선법

|    | A        | B        | A'                    | B'                    | A''      |
|----|----------|----------|-----------------------|-----------------------|----------|
| 조성 | F장조      | f단조      | d단조                   | d단조                   | F장조      |
| 선법 | F#의 제4선법 | F#의 제4선법 | D <sup>b</sup> 의 제4선법 | D <sup>b</sup> 의 제4선법 | F#의 제4선법 |

### 3) 제3악장 분석

일반적인 소나타의 제3악장은 론도 형식이지만, 이 작품의 3악장은 1악장과 같은 소나타악장 형식이다(표 8). 또한 제시부의 제1주제가 시작되기 전에 16마디의 긴 첼로독주가 서주처럼 등장한다. 제시부의 제1주제는 a단조이고 제2주제는 C장조이다. 하지만 1악장에서도 그랬듯이 재현부의 제1주제는 a단조, 제2주제는 a단조가 아닌 A장조로 전개된다. 이어서 종결부 또한 A장조로 끝나는 것이 특징이다.

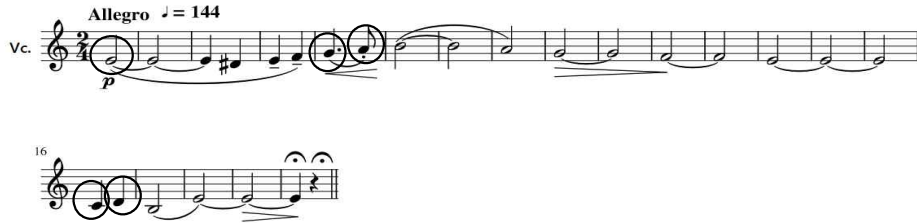
<표 8> 제3악장 구성

| 구분  |      | 마디        | 구성  |
|-----|------|-----------|---|
| 제시부 | 서주   | 1 - 20    | e   |
|     | 제1주제 | 21 - 70   | a   |
|     | 연결구  | 71 - 118  | C   |
|     | 제2주제 | 119 - 190 | C   |
|     | 종결구  | 191 - 230 | A <sup>b</sup> - C  |
| 발전부 | 제1부분 | 231 - 348 | c - b <sup>b</sup> - a <sup>b</sup> - g <sup>b</sup> - f <sup>#</sup> - e |
|     | 제2부분 | 349 - 511 | e - a   |
| 재현부 | 제1주제 | 512 - 567 | a   |
|     | 연결구  | 568 - 615 | A   |
|     | 제2주제 | 616 - 687 | A   |
|     | 종결구  | 688 - 751 | B <sup>b</sup> - A  |
| 종결부 |      | 752 - 828 | A   |

제시부가 시작되기 전의 마디 1-20은 서주부분으로 첼로독주로 연주된다. 이 부분에서 D<sup>#</sup>음과 B음을 경과음으로 보았을 때 E, G, A, C, D의 5음으로만 이루어진 것으로 보인다. 일반적으로 선율이 e<sup>1</sup>음에서 시작하고 e<sup>1</sup>음으로 끝나면

e단조의 가능성을 전제한다. 그러나 서주는 5음 음계의 E음을 시작음으로 하는 제3선법이 쓰인 것을 확인할 수 있다(악보 51과 52 참조).

<악보 51> 제3악장 첼로독주의 서주, 마디 1-20



<악보 52> E음으로 시작하는 제3선법



제3악장의 마디 21-22는 피아노 왼손파트에 8분음표 리듬을 먼저 등장시켜 제1주제의 전주역할을 한다. 본격적인 제1주제 제시는 마디 23-70까지이고 마디 23-38과 마디 39-70으로 나눌 수 있다. 그 기준은 마디 23-38에서 제시된 제1주제의 변형된 리듬 때문이다. 마디 23-38은 짜임새에 따라 마디 23-30과 마디 31-38로 다시 나눌 수 있다. 마디 23-30은 다시 마디 23-26과 마디 27-30으로 나뉘는데, 마디 23-30에서 등장하는 제1주제의 핵심선율이 마디 23-26에 걸쳐 피아노의 오른손 파트에서 연주되고(악보 53) 이어 마디 27-30의 첼로가 반복 연주한다. 제1주제의 핵심인 마디 23-26은 8분음표와 두 개의 16분음표로 상행하는 리듬형인 음형A와 하행하는 리듬형인 음형B로 이루어져 있어 리듬적 특징이 전면에 드러난다. 음형A와 음형B는 노르웨이의 빠른 두박자 계통의 민속 춤곡인 할링의 리듬형과 같다. 제1주제에서 전반적으로 볼 수 있는 8분음표와 16분음표의 리듬은 할링의 리듬적 특징과 선율적 진행을 통해 변화를 수반하고 있다. 피아노의 왼손은 8분음표와 스타카토로 이루어진

음형C를 통해 마르카토(marcato)의 느낌을 나타낸다(악보 53).

<악보 53> 제시부 제1주제, 마디 21-26

<악보 54> 제1주제 핵심선율 리듬, 마디 1-4

제1주제를 변형시키며 확보하는 마디 31-38에서는 제1주제의 리듬적 특징인 할링 리듬의 변화를 담고 있다. 첼로가 8마디에 걸쳐 e음을 지속하고 있을 때, 피아노의 오른손 파트에서는 첫 번째 8분음표를 쉼표로 대체하여 당김음 효과를 나타내는 음형D가 사용됐다. 음형D는 음형A와 음형B의 리듬을 역행시킨 형태로도 볼 수 있다. 또한 음형D의 변형인 음형E는 시작음에서 3도 음정으로 상행 도약한다(악보 55).

<악보 55> 제시부 제1주제, 마디 31-38

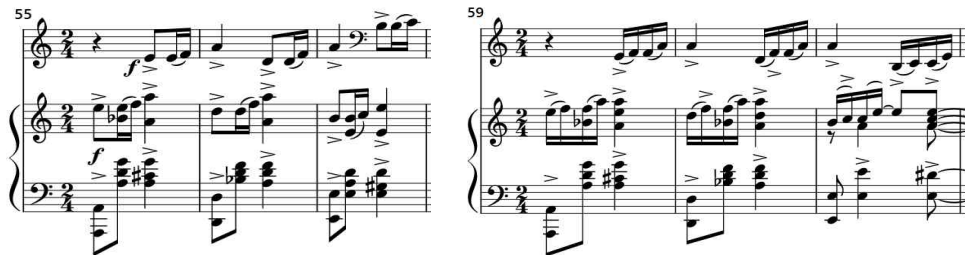
제1주제의 후반부인 마디 39-70은 다시 마디 39-54와 마디 55-70으로 나눌 수 있다. 마디 39-54는 음형D의 반복으로 이루어진 선율이 피아노의 오른손에 등장하고 같은 선율을 첼로가 받아 연주한다(악보 56). 이 때 피아노 왼손파트는 8분음표 길이의 화음을 연속적으로 등장한다. 이후 등장하는 마디 43-46, 마디 47-50, 그리고 마디 51-54에서 같은 방식으로 피아노와 첼로가 동행진행으로 연주된다.

<악보 56> 제시부 1주제, 마디 39-42



마디 55-70에서는 앞서 등장한 제1주제와 동일하게 피아노의 오른손파트에 등장하는 선율을 첼로가 반복하는 구조로 구성되어 있고 앞서 반복된 선율의 길이보다는 축소된 형태이다(악보 57). 마디 55의 피아노 오른손파트는 음형A와 4분음표를 결합하여 사용하였고 마디 59부터는 음형A의 8분음표를 16분음표로 나누어 변화를 주었다. 다시 말해 할링의 리듬을 변형하여 사용하였다.

<악보 57> 제시부 1주제, 마디 55-57, 마디 59-61



제3악장의 제2주제는 마디 119-190까지이고 조성은 a단조의 제1주제와 나란한조 관계인 C장조이다. 마디 119-150의 피아노 오른손에서 연주되는 제2주

제 선율은 마디 151-190에서 첼로가 반복하여 연주한다. 제2주제는 4분음표와 8분음표로 구성된 상행하는 음형F(♭ ♮)와 하행하는 음형G의 리듬을 사용하여 시작음(C)에서 5도 위의 음(G)을 기준으로 사이사이에 음을 채우며 전개된다. 음형F와 음형G는 제1주제의 핵심에 사용됐던 음형A와 음형B의 확장된 리듬형으로 할링 리듬의 음가 확장으로 볼 수 있다.(악보 58).

<악보 58> 제시부 제2주제, 마디 119-126

119 *tranquillo pizz.*  
*p*

*tranquillo*  
*p*  
음형F  
음형G

C장조 : I<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>7</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> iii<sup>6</sup>

첼로가 제2주제 선율을 반복하는 확보부분이 끝난 후, 마디 191부터 페르마타(∞)표시가 있는 마디 230까지는 제시부의 종결구이다. 마디 191-192의 피아노 오른손파트에서 4분음표와 셋잇단리듬을 사용한 음형H와 4분음표로만 이루어진 음형I가 등장한다. 마디 195의 첼로는 음형H의 리듬을 확장시켜 연주한다(악보 59).

<악보 59> 제시부 종결구, 마디 191-196

191 *pp piu animato*  
*pp*  
음형H  
음형I

A<sup>♭</sup>장조 : I V<sub>7</sub>

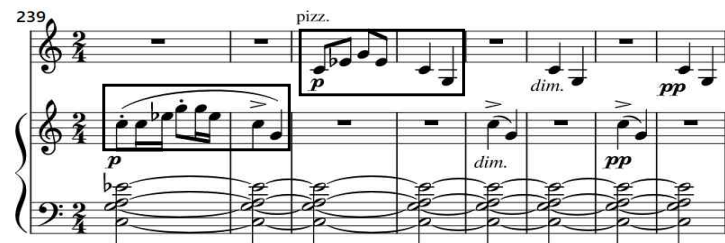
3악장의 발전부는 마디 231-511이며 발전부에 쓰인 음형에 따라 크게 두 부분으로 나눌 수 있다. 발전부의 제1부분은 마디 231-348이고 제1주제의 리듬을 확장시킨 제2주제의 리듬을 역행하였다. 이러한 모습은 미리 제시부의 종결부에서 제시되었다. 피아노의 선율을 첼로가 모방하여 연주한다(악보 60).

<악보 60> 발전부 제1부분, 마디 231-238



마디 239-246은 제1주제의 음형A와 음형B가 c단조로 피아노의 오른손에 등장하고 첼로는 리듬을 변형하여 피치카토 기법(pizzicato)으로 반복한다(악보 61).

<악보 61> 발전부 제1부분, 마디 239-246



c단조 : i

마디 247-254는 제시부의 종결구 중 마디 191-192에 쓰인 음형H와 음형I의 확장형을 통해 전개된다(악보 62). 마디 255-262는 앞서 등장한 마디 247-254의 리듬 축소와 셋잇단 리듬을 사용하였다. 마디 255-256은 마디 247-250의 리듬이 축소된 형태이고 마디 259-262는 마디 248-250과 마디 252-256의 음

정과 셋잇단 리듬을 사용하여 전개한다. 마디 247-262까지는 피아노 독주로 진행된다(악보 62).

<악보 62> 발전부 제1부분, 마디 247-262

발전부 제1부분의 후반부인 마디 321-348에는 제2주제의 선율을 통해 발전된다. 마디 321-334는 a<sup>b</sup> 단조이고 피아노 왼손의 아르페지오와 함께 제2주제 선율이 피아노 오른손에서 연주된다. 마디 335-348은 마디 321-334와 같은 구조가 f<sup>#</sup> 단조로 반복 연주된다(악보 63).

<악보 63> 발전부 제1부분, 마디 321-324

발전부의 제2부분은 마디 349-511이고 발전된 요소에 따라 마디 349-466와 마디 467-511의 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 349-466에는 제1주제의 음형 D와 제2주제의 음형 F, 음형 G가 변형되어 사용되었다(악보 64와 65).

<악보 64> 발전부 제2부분, 마디 349-356

<악보 65> 발전부 제2부분, 마디 413-420

마디 413-466의 피아노 파트는 제1주제에서 음형 A와 음형 B의 리듬을 역행한 음형 D의 리듬을 사용하여 전개하고 있다. 마디 413-416의 첼로가 4마디에 걸쳐 한 음을 지속하고 있을 때, 피아노 파트는 넓은 옥타브 범위 안에서 음형 D의 리듬을 사용한 선율을 채워나가고 피아노 선율이 끝나면 첼로가 4분음표와 8분음표로 이루어진 음형 F와 음형 G의 리듬을 사용해 연주한다(악보 65).

마디 445-466까지는 마디 417-420의 동형진행으로 이루어져있고 계속되는 첼로와 피아노의 선율 반복으로 발전부의 극적 분위기가 최고조까지 달한다(악보 65와 66 참조).

<악보 66> 발전부 제2부분, 마디 445-452

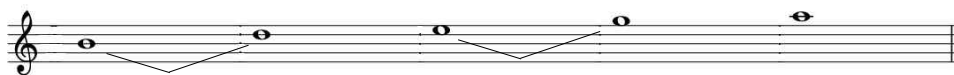
발전부 제2부분의 마디 466-511은 제1주제 제시 전의 서주로 연주됐던 첼로 선율이 등장한다. 서주에는 첼로 독주로 연주되었지만 발전부에서는 피아노가 e단조의 V도 화음을 트레몰로 기법으로 함께 연주하여 긴장감을 부여한다(악보 67).

<악보 67> 발전부 제2부분, 마디 466-473

e단조: V

이때 첼로선율은 서주에서와 같이 선법이 사용되었음을 확인할 수 있고 B음으로 시작하는 제3선법이 사용되었다(악보 68과 69, 비교 참조). 서주에서는 첼로독주로 연주되어 E음으로 시작하는 제3선법이 분명하게 제시되었고, 발전부에 다시 쓰인 첼로파트의 서주 선율은 피아노의 e단조 조성의 V도 화음으로 시작하는 제3선법이 혼용되었다. 이후 피아노가 다시 두꺼운 텍스처의 옥타브 화음으로 첼로의 서주선율을 반복한다. 피아노가 서주선율을 연주할 때 첼로는 앞서 피아노가 트레몰로 기법을 연주했던 왼손의 베이스음을 그대로 연주한다.

<악보 68> B음으로 시작하는 제3선법



<악보 69> 발전부 제2부분 마디 466-486의 첼로 선율



제3악장의 재현부는 마디 512-751이다. 제1주제는 마디 520부터 연주되는데, 앞서 제시부의 본격적인 제1주제가 시작되기 전에 마디 21-22에 해당하는 부분이 재현부에서 마디 512-519로 확장되었다(악보 70).

<악보 70> 재현부, 마디 512-519



a단조: V

재현부의 본격적인 제1주제는 마디 520-567까지이다. 피아노의 오른손파트에서 먼저 제시된 제시부의 제1주제가 재현부에서는 마디 520-523의 첼로파트에서 먼저 재현된다. 뒤이어 피아노가 주제 선율을 반복하고 마디 565까지 제시부의 제1주제 부분과 동일한 구조를 재현한다. 재현부의 연결구와 제2주제는 제시부의 연결구와 제2주제의 구조와 동일하지만 조성적인 면에서 차이를 보인다. 일반적인 소나타악장 형식의 조성구조는 재현부에서 원조로 일관되게

진행되어야 하는데, 이 작품의 제1악장과 제3악장에는 원조가 아닌 같은 으뜸음조로 진행되어 제3악장의 재현부의 연결구와 제2주제도 A장조로 전조되어 연주된다.

이어서 마디 752부터 시작되는 종결부는 첼로 선율에 음형F와 음형G의 리듬 역행형이 사용되었고(악보 71). 마디 768부터는 피아노가 첼로의 선율을 화음으로 다시 반복한다.

<악보 71> 종결부, 마디 752-756

제3악장에서는 악장 전체에 걸쳐 할링의 리듬이 사용되어 제1악장과 제2악장에 비해 리듬적인 특징이 두드러진다. 그러나 본격적인 제1주제가 등장하기 전, 첼로의 독주로 이루어진 서주에서 E음으로 시작되는 민속음계 제3선법이 사용된 것을 선율적인 측면에서 찾아볼 수 있었다. 제1주제에는 8분음표와 두 개의 연속된 16분음표로 이루어진 기본적인 할링의 리듬이 활용되었고 8분음표를 쉼표로 처리하여 당김음 효과를 주는 리듬 역행형이 사용되었다. 제2주제에는 확장된 할링의 리듬 형태가 사용되었다. 할링 리듬의 8분음표와 16분음표의 음가를 두 배로 확장시킨 4분음표와 두 개의 연속된 8분음표 리듬이 제2주제 선율에 사용되었다. 발전부는 제1주제와 제2주제의 리듬을 역행한 형태가 주로 사용되었으며 특별히 서주에서 연주된 첼로 선율을 발전부에 사용함으로 이 부분에서는 e단조와 B음으로 시작하는 제3선법이 혼용되었다. 재현부를 거쳐 종결부까지도 할링 리듬과 리듬의 역행형이 전면에서 사용되었다.

### Ⅲ. 결론

노르웨이 작곡가 그리그는 노르웨이 민족주의 작곡가로 인지되어있다. 그러나 그의 유일한 첼로소나타인 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36)를 분석 연구하여 그를 노르웨이 민족주의 작곡가로만 규정하는 것에 문제가 있음을 확인할 수 있었다. 그가 민속음악에 깊이 관여했던 시기에 이 작품이 작곡되었지만, 이 작품의 분석 결과는 유럽음악의 전통과 노르웨이 민속 음악적 요소가 그리그의 작품 안에서 융합되어 있음을 확인했다.

그리그 작품에 담긴 노르웨이 민속 음악적 요소를 찾아내기 위한 이론적 배경으로 살펴본 노르웨이 민속음악의 선율은 단3도를 포함한 민속 5음 음계를 바탕으로 두고 있고, 이 음계는 이조되어 단3도 음정의 개수에 따라 5가지 종류를 보인다. 리듬은 할링, 강가르, 그리고 스프링당스와 같은 민속 춤곡 리듬이 노르웨이 민속음악의 특징을 준다. 노르웨이 민속음악을 설명하면서 그리그가 자신의 작품에 어떻게 민속음악의 선율적 내용과 리듬적인 모습을 수용했는지를 그리그의 작품 『서정 소곡집』과 《페르퀀트》의 일부 예시들을 통해 살펴보았다. 그 중 《페르퀀트》의 〈아침의 기분〉에서 E음으로 시작하는 제1선법을 사용하여 선율을 작곡하였음을 확인했다. 《서정소곡 제2집》의 제4곡 〈할링〉(Halling)은 리듬의 이름이 곡의 제목으로 쓰였고 민속 춤곡인 할링의 리듬을 그대로 사용하거나 변형시켜 사용하였음을 확인했다.

그리그가 노르웨이의 민족주의 작곡가인 노르드라크를 만난 1864년부터 노르웨이의 문화와 민속음악에 관심을 갖게 되었음을 그리그의 생애에서 확인할 수 있었다. 《첼로 소나타》를 작곡한 후기에는 이러한 관심이 더 발전되어 9권의 『서정 소곡집』을 작곡했고, 중기에 작곡했던 《서정소곡 제1

집》과 함께 10권의 『서정 소곡집』을 완성시킴으로 민족주의 작곡가로서의 면모를 보였다.

《첼로 소나타》를 전체 형식적인 측면에서 볼 때, 18세기 소나타형식의 전형을 따랐지만, 각 악장의 조성관계에서는 예외적인 모습도 확인되었다. 제1악장은 소나타악장 형식으로 고전시대의 일반적인 소나타악장 형식이기에 노르웨이의 민속음악적인 특징이 확연하게 드러나지는 않지만, 첼로선율에 조성과 민속음계를 혼용했음을 찾아볼 수 있었다. 제시부의 첼로파트에서 등장하는 제1주제는 a단조와 E음으로 시작하는 제3선법을 혼용하였고, C장조의 제2주제 제시 후 이어지는 c단조로 쓰인 제2주제 확보부분은 F음으로 시작하는 제5선법과 혼용하였다. 재현부에서는 제1주제가 다시 a단조로 연주된다. 하지만 예외적으로 제2주제는 A장조로 전조되어 일반적인 소나타악장 형식에서의 재현부에서 제2주제가 원조로 재현되는 조성관계에서 벗어나는 것을 볼 수 있다. 조성의 변화와 함께 민속음계도 전조되는 것을 확인할 수 있었는데, c단조와 F음으로 시작하는 제5선법이 혼용된 제시부의 제2주제 확보부분은 재현부에서 A장조로 전조되고 민속음계도 전조되어 D음으로 시작하는 제5선법이 혼용되었다. 제1악장에서는 노르웨이 민속 리듬에 대한 특징을 찾기는 어려웠다.

느린 악장인 제2악장에서도 민속음악의 리듬적 특징을 찾기는 어려웠지만, 각 부분마다 조성과 민속음계가 혼용되었음을 확인하였다. A부분은 F장조와 F<sup>#</sup>음으로 시작하는 제4선법의 결합을 보이고 B부분은 f단조와 F<sup>#</sup>음으로 시작하는 제4선법이 결합되었다. A'부분은 d단조와 D<sup>b</sup>음으로 시작하는 제4선법이 결합되었고 B'부분은 d단조와 D<sup>b</sup>음으로 시작하는 제4선법이 결합되었음을 확인했다. 각 부분의 조성과 민속음계의 시작음이 반음 관계를 형성하여 불협화적인 특징을 나타내었고 그리그는 이러한 조성과 민속음계의 반음계 차이를 통해 반음계적 진행으로 낭만적 색채감을 형성했다.

빠른 악장인 제3악장에서는 노르웨이의 민속음악 특징 중 가장 명확하게 찾아볼 수 있는 민속 춤곡 리듬인 할링 리듬이 전면에서 나타난다. 제3악장의 제1주제에는 할링의 기본 리듬이 그대로 사용되었으며 리듬의 역행형도 찾아볼 수 있었다. 제2주제에서는 제1주제에서 사용된 할링 리듬의 음가를 확장시켜서 전개하였고 확장시킨 음가를 역행한 형태도 찾아볼 수 있었다. 제3악장에서도 서주의 첼로 독주선율에 E음으로 시작하는 제3선법이 사용되었고 발전부에 이 독주선율이 전조되어 B음으로 시작하는 제3선법과 e단조가 혼용되었다.

본 논문을 통해 이 작품의 제1악장에서 민속 음악적 요소를 크게 찾지 못하였지만 3악장 구성의 《첼로와 피아노를 위한 소나타》(Op. 36)를 통해 작품의 형식적 측면은 유럽음악의 모습을 보이며 음악의 세부적인 내용은 노르웨이의 민속음악과 밀접한 관계가 있음을 볼 수 있다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 금난새, 『금난새의 클래식 여행』. 과주: (주)아트북스, 2012.
- 민은기, 『서양음악사 피타고라스부터 재즈까지』. 서울: 음악세계, 2007.
- 음악지우사, 『북구의 거장』. 서울: 음악세계, 2001.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선, 『새 들으며 배우는 서양음악사2』. 서울: 심설당, 2009.

### 2. 사전 및 논문

- 『음악 대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1993.
- 한국브리태니커회사, 『브리태니커 세계 대백과사전』. 서울: 한국브리태니커 회사, 2000.
- Grinde, Nils. “Gangar [rull].” In *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 9, edited by Stanley Sadie, 513. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries. Inc., 2001.
- Grinde, Nils. “Halling.” In *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 10, edited by Stanley Sadie, 707. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries. Inc., 2001.
- Grinde, Nils. “Springdans.” In *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 24, edited by Stanley Sadie, 224. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries. Inc., 2001.

- Horton John and Grinde Nils. "Grieg, Edward (Hagerup)." In *The New Grove Dictionary Music and Musicians*. Vol. 10, edited by Stanley Sadie, 396-410. Second Edition. Massachusetts: Grove's Dictionaries. Inc., 2001.
- Sevag Reidar and Blom Jan-petter. "Norway, II: Traditional music." In *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 18, edited by Stanley Sadie, 59-65. Second Edition. Massachusetts: Grove's Dictionaries Inc., 2001.
- 김지영, "그리그 <바이올린 소나타 2번 Op.13>의 1악장 분석연구 : 노르웨이 민속요소를 중심으로," 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 박가영, "그리그의 <Sechs Lieder, Op. 48> 연구," 이화여자대학교 석사학위 논문, 2018.
- 박주연, "그리그의 《여섯개의 노래》 Op.48에 나타난 노르웨이의 민속음악적 요소 연구," 전북대학교 석사학위논문, 2018.
- 정해정, "그리그의 <Piano Sonata, Op. 7> 연주법 연구 : 노르웨이 민속적 요소 중심으로," 상명대학교 석사학위논문, 2011.
- 최은비, "그리그의 서정소곡집(Lyric Pieces)에 나타난 민족주의적 요소 분석 및 연주법 제언," 중앙대학교 석사학위논문, 2018.

## ABSTRACT

A Study of Grieg's *Sonata for Piano and Violoncello*  
(Op. 36) : Focused on the Elements of Norwegian folk

Lee, Cho Ah

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This paper focuses on finding and analyzing Norwegian folk elements in Edvard Grieg's 1843-1907, *Sonatas for Cello and Piano* (Op. 36). Sonata for Cello and Piano (Op. 36) was Grieg's only cello sonata, composed in 1883. As the title indicates, the *Sonata for Cello and Piano* (Op. 36) takes the form of a multiple movement sonata, considered the standard of instrumental music, and consists of three movements. This cello sonata, which was composed later in the period of Grieg's composition, was composed in the period of Grieg's use of folk musical elements in his works, but it has a multi-center sonata form, but in the musical characteristics of the piece, It can be assumed that there is a content of acceptance. To confirm this, this paper introduces Norwegian folk melodies and rhythms as theoretical background.

The first movement is composed of the presentation, development, reproduction, and ending in the form of a sonata, and it can be seen that the composition of the Norwegian folk scale is composed and mixed in the cello melody of the first and second theme of the first movement. The second movement is a complex three-part form, and it can be seen that the composition and the prior method are combined in each part, and the composition and the prior method are set in the semitone relationship to form a romantic color. The third movement is in the form of a sonata, and the harling rhythm of the Norwegian folk dance is used in front of the movement.

*Sonata for Cello and Piano* (Op. 36) shows European music in a formal way, but the details of the music used folk music techniques and folk dance rhythms. The European music form and the Norwegian folk musical elements formed a close relationship in this work, and it can be seen that Grieg's own color is revealed through the work.