



저작자표시-동일조건변경허락 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.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

이 승 윤 교수지도  
석사학위 청구논문

베토벤의 <피아노와 첼로를 위한  
소나타 제 3번 A장조 Op.69>에  
나타난 피아노와 첼로의 관계 연구

2013

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 봄 이

베토벤의 <피아노와 첼로를 위한  
소나타 제 3번 A장조 Op.69>에  
나타난 피아노와 첼로의 관계 연구

이 승 윤 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2013년 05월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 봄 이

# 인 준 서

김봄이의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 배 민수 인

심사위원 오 순영 인

심사위원 이 승윤 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 피아노와 첼로를 위한 소나타를 최초로 작곡한 작곡가이다. 베토벤이 작품에서 첼로를 사용하기 전, 첼로의 역할은 주로 건반악기의 베이스 선율을 보충해주는 역할을 했을 뿐, 악기의 독립적인 역할에는 잘 활용되지 못했다. 첼로의 역할은 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1812)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)에 와서 확대되었지만 그들도 피아노와 첼로를 위한 소나타는 작곡하지 않았다.

베토벤은 피아노와 첼로를 위한 소나타 5곡을 그의 전 시기에 걸쳐 작곡하였다. 베토벤의 전기에 쓰여진 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 1, 2번 Op.5>는 느린 도입부를 사용한 템포의 변화, 대위법적 흐름 등 여러 가지 작곡기법을 시도한 실험단계였으며, 피아노를 위주로 작곡된 곡이다.

중기 작품인 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 Op.69>는 첼로의 역할이 강화되었음을 보여주듯 첼로 독주로 제 1악장을 시작한다. 중저음에 집중되어 있던 첼로의 음역은 C-f#<sup>2</sup>까지 넓은 음역으로 확장되었으며, 넓어진 음역을 고르게 사용하여 선율악기로써 역할을 하게 되었다. 또한, 첼로는 지속저음의 기능이 줄어들고 선율을 노래함으로 피아노와 역할 교환이 가능한 위치까지 올라갔다. 베토벤은 <Op.69>의 첫 악장 사본에 “클라비어와 첼로를 위한 큰 소나타(Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncello)”라고 표기 하여 두 악기의 동등한 관계를 예시하였다.

후기에 쓰여진 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 4번, 제 5번 Op.102>는 <Op.69>를 기반으로 두 악기가 역할 관계뿐만 아니라 성부 관계에서도 상호보완적으로 발전되었다.

본 논문은 베토벤 시기의 실내악 발전배경 및 피아노와 첼로의 발달과정,

실내악의 종류를 알아보았으며, 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타의 특징을 살펴보았다. 또한, 베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 A장조 Op.69>를 중심으로 두 악기의 역할 관계를 알아보고, 다른 시기 소나타의 악기 관계와 비교하였다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
II. 베토벤의 피아노와 첼로를 포함한 실내악 .....	3
1. 실내악의 사회적 발전배경 .....	3
2. 실내악 작품에서 피아노의 역할 .....	4
3. 실내악 작품에서 첼로의 발달 .....	7
4. 피아노와 첼로를 포함한 실내악곡 .....	12
III. 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타 개관 .....	18
IV. <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 A장조 Op.69> .....	26
1. 제 1악장 .....	26
2. 제 2악장 .....	40
3. 제 3악장 .....	49
4. 다른 시기의 소나타와 비교 .....	66
V. 결론 .....	72

## 참고문헌

## ABSTRACT

## 부록

## 표 목차

<표1> 계보에 따른 구별 (감바계/ 바이올린계) .....	9
<표2> 바이올린계 베이스 악기의 이름 .....	9
<표3> 베토벤의 피아노가 포함된 실내악 연대 .....	15
<표4> 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타의 작품 목록 .....	19
<표5> <제 1번 Op.5, No.1>의 구성 .....	21
<표6> <제 2번 Op.5, No.2>의 구성 .....	22
<표7> <제 3번 Op.69>의 구성 .....	23
<표8> <제 4번 Op.102, No.1>의 구성 .....	24
<표9> <제 5번 Op.102, No.2>의 구성 .....	25
<표10> <제 3번 Op.69> 제 1악장의 형식 .....	26
<표11> <제 3번 Op.69> 제 2악장의 형식 .....	40
<표12> <제 3번 Op.69> 제 3악장의 형식 .....	49
<표13> 두 악기의 관계 .....	79



<악보22> 제 2악장 마디504-519 .....	49
<악보23> 제 3악장 마디1-18 .....	52
<악보24> 제 3악장 마디19-34 .....	54
<악보25> 제 3악장 마디38-42 .....	55
<악보26> 제 3악장 마디46-57 .....	56
<악보27> 제 3악장 마디61-71 .....	57
<악보28> 제 3악장 마디71-76 .....	58
<악보29> 제 3악장 마디76-80 .....	59
<악보30> 제 3악장 마디81-89 .....	60
<악보31> 제 3악장 마디89-91 .....	61
<악보32> 제 3악장 마디89-103 .....	62
<악보33> 제 3악장 제 2주제와 코데타의 연결구 .....	63
a. 제시부의 연결구 마디54-58 .....	63
b. 재현부의 연결구 마디150-154 .....	63
<악보34> 제 3악장 마디167-172 .....	64
<악보35> 제 3악장 마디207-220 .....	65
<악보36> 제 1번 제 1악장 마디35-57 .....	67
<악보37> 제 5번 제 1악장 마디29-50 .....	69
<악보38> 제 5번 제 3악장 마디1-15 .....	70
<악보39> 제 5번 제 3악장 마디46-50 .....	71

## I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 피아노와 첼로를 위한 소나타는 그 당시 주목받지 못한 첼로를 재조명하여 중저음의 독립적인 선율악기로 사용하였다는 점에서 중요하다. 첼로가 처음 독주악기로 사용되었던 것은 17세기 말 가브리엘리(Domenico Gabrieli, 1659-1690)에 의해서이며, 독주악기로 첼로는 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1759)의 6개 무반주곡을 시작으로 활발하게 나타났으며 바흐의 죽음과 함께 사라졌다.<sup>1)</sup> 첼로는 대체로 소리 보강을 위한 지속저음의 역할을 벗어나지 못했다. 그러나 18세기 중엽이 되어 독립적인 첼로의 역할은 서서히 재등장하기 시작했다.

베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타는 피아노와 바이올린을 위한 소나타에 비해 적은 수의 작품이지만, 피아노 소나타와 마찬가지로 베토벤 전 시기에 걸쳐 작곡되었으며 각 시기의 특징이 작품 안에 잘 나타나있다.

베토벤이 살았던 시기에는 피아노가 발전되고 보편화되고 있었다. 또한, 음악장르에 있어서도 피아노가 포함된 실내악이 유행하고 있었으며, 이중주 작품들에서도 주도적인 역할을 하는 피아노와 가볍게 연주되는 선율악기로 이루어진 작품들이 많이 등장했다. 반면, 첼로는 다른 악기와의 앙상블에서 두각을 나타내지 못하고 저음음역의 음향을 강화하는데 목적이 있었다. 이러한 음악적 경향을 보았을 때, 전기 베토벤의 소나타는 첼로보다는 피아노를 더 중요시 여겼으며, 이는 <Op.5>의 겉표지에 적혀져 있는 “첼로 성부를 가진 첼발로 혹은 피아노를 위하여(DEUX GRANDES SONATES, Pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncello Obligé)”에서도 알 수 있다. 피아노의 역할이 향상됨과 첼로의 선율적 역할이 증가되면서 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타에서 두 악기의 관계는 점차 동등하게 되었다.

---

1) 김정현, “L. Van Beethoven의 Violoncello Sonate 제3번 A장조 op.69의 연주해석법에 관한 비교 연구,” (중앙대학교 석사학위 논문, 1995), 1.

균형적인 두 악기의 관계는 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 Op.69>에서 확연하게 드러난다. 첫 번째 악장의 사본에 “클라비어와 첼로를 위한 큰 소나타(Grande Sonate Pour Pianoforte et Violoncello)”라는 제목이 쓰여 있는 <Op.69>는 형식적인 면에서 균형적 틀을 가지고 있다.<sup>2)</sup> 선율적 기능이 강화된 첼로는 저음악기로써의 역할이 전 악장에 걸쳐 현저하게 줄어들었으며 중, 고음 음역의 사용을 늘려 선율적인 부분을 강조하였다.

본 논문은 베토벤 시대의 실내악의 발전배경과 이중주 소나타의 발전과정을 알아보며, 실내악 내의 악기로 피아노와 첼로의 발전과 중요성을 조사하고자 한다. 이를 배경으로 베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 Op.69>를 통하여 피아노와 첼로의 관계를 분석한다. 또한, 오블리가토 소나타였던 <제 1번 Op.5>와 비교하여 균형적인 이중주 소나타로 발전해나가는 과정을 알아보고, <제 5번 Op.102>에서의 보다 다양해진 두 악기의 역할 관계를 살펴본다.

---

2) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」 (서울: 학림사, 2005), 222.

## II. 베토벤의 피아노와 첼로를 포함한 실내악

### 1. 실내악의 사회적 발전배경

18세기 베토벤이 살았던 시대에는 프랑스 혁명(1787-1799)이 유럽 문명에 많은 영향을 끼쳤다.<sup>3)</sup> 혁명의 여파는 많은 변화를 가져왔는데, 대표적으로 사회 구조의 변화가 있다. 그 변화는 중류 계급의 사람들을 정치적, 경제적, 문화적 측면에서 중요한 위치에 올려놓았으며 이에 따라 문화적 측면에서도 변화가 생겼다. 음악분야는 과거의 음악가들이 왕족이나 귀족들에게 고용되어 그들을 위하여 규칙적이고 지속적으로 음악을 만들고 연주해야 했다. 그러나 문화적 변화에 따라 더 이상 음악가들은 특권층만이 고용할 수 있는 것이 아니라 부유한 중류층들에게도 목적에 따라 일시적으로 후원을 받고 고용될 수 있게 되었다. 예술 활동의 변화로는 경제적으로 부유해진 계급층들이 참여할 수 있게 되었다. 또한 음악 경제에서도 변화가 생겼다. 대중 음악회의 발전은 보다 많은 사람들에게 음악을 들을 수 있는 즐거움을 선사하였고, 악기를 배워 음악활동에 직접 참여할 수 있는 기회 또한 제공하였다.<sup>4)</sup>

부유해진 중산층 사람들은 여가를 즐길 수 있는 시간과 악기를 구입할 경제적 능력을 가지게 되어 음악 활동이 전에 비해 쉬워졌다. 그 결과 아마추어 음악가들이 생겨났고 그들을 위하여 기존의 곡들을 다른 편성의 곡으로 편곡되어 출판되기도 하였다. 이런 곡들은 대부분 연주회장이 아닌 가정에서 연주되었고 가족구성원들이 가정에서 연주하는 가정음악(Hausmusik)이 생겨났으며 이는 실내음악 발전에 영향을 주었다.<sup>5)</sup>

실내악 발전에 기여한 또 다른 특징은 18세기 중반 이후 악기의 발달과 만하임 악파<sup>6)</sup>의 영향이 있다. 특히 만하임 악파였던 하이든(Franz Joseph

3) Pauly G. Reinhard, 「고전시대의 음악」, 김혜선 역 (서울: 다리, 2003), 84.

4) Pauly G. Reinhard, 「고전시대의 음악」, 92-93.

5) Pauly G. Reinhard, 「고전시대의 음악」, 196-197.

Haydn, 1732-1809)은 작곡기법에 있어 실내악을 대규모 협주곡과 차별화하였으며 구성은 3-4악장의 소나타형식을 원칙으로 하였다. 이전의 실내악은 ‘야외음악(Feldmusik 혹은 musique d’ écurie)’과 반대되는 작은 악기 편성의 집안에서 연주되는 형태, 혹은 ‘교회음악’과 ‘극장음악’의 반대개념으로 간주되었으나, 18세기 후반에 들어와 대규모 협주곡(관현악 혹은 합창음악)과 대조되는 음악장르로 변화하였다. 이후 실내악은 앙상블을 이루는 악기들이 독주역할을 할 수 있는 연주로 정의된다.<sup>7)</sup>

베토벤이 살았던 비인(Wien)은 문화적으로 유럽에서 가장 중심에 있던 도시였지만 사회적인 면에서는 구시대적 사상과 새로운 사상이 충돌하여 혼란스러웠던 곳이다. 그래서 구시대적 사상을 가진 국가 당국은 새로운 사상을 선동하는 시민들의 시선을 도덕적으로 흠어내기 위해 노력하였으며 그 방법으로 예술, 특히 극장이 발휘하는 힘을 이용하였다. 국가 경찰들은 저녁이 가장 위험한 시간이라고 생각하여 그 시간 사람들이 극장, 무도회장 혹은 집에서 음악을 즐길 수 있도록 조성하였다. 이렇게 사람들이 저녁마다 모여 가정에서 음악회를 열면서 자연스럽게 실내악도 발전하였다. 이 시기 베토벤은 춤곡보다는 목관, 현악을 위한 실내악곡에 더 관심을 가졌고 열정을 보였다. 이 당시 실내악곡은 아마추어를 위한 곡들이 다수였고, 베토벤은 여흥을 위한 음악에도 진정한 음악적 대화, 기악적 음색이 잘 나타나도록 작곡하였다.<sup>8)</sup>

## 2. 실내악 작품에서 피아노의 역할

베토벤이 살았던 때에는 피아노가 급속도로 발전되어 갔고 부유한 귀족들

6) 독일 기악 번영에 공헌한 여러 나라들에서 출생한 작곡가들로 주된 거처가 만하임이었던 팔츠 선제공(Palatine)의 궁정에서 주도적인 위치를 가지고 있었던 사람들. 만하임은 유럽음악의 중심지였으며, 이곳에서 활동했던 음악가들은 작곡가뿐만 아니라 연주의 높은 기준을 이루어 놓음으로써 본직적인 공헌을 함. Pauly G. Reinhard, 「고전시대의 음악」, 69.

7) 차성호, 오희숙, 「들으며 배우는 관현악문헌: 실내악1」 (서울: 심설당, 2003), 19-21.

8) Jereny Siepmann, 「베토벤, 그 삶과 음악」, 김병화 역 (서울: Photonet, 2012), 33-35.

의 집에는 이미 피아노가 한 대씩 있을 정도로 대중들에게 보편화되고 있는 시기였다. 음악가였던 베토벤의 아버지는 어려서부터 베토벤에게 엄하게 음악교육을 시켰고, 사람들에게 제 2의 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)라는 소리를 들길 원했다.<sup>9)</sup> 베토벤은 바이올린과 비올라도 전문가 수준의 연주자이었지만 베토벤의 주 악기는 피아노였다. 이 당시 작곡가들은 연주를 함께하였는데 베토벤 역시 피아노 연주가로서 이름을 먼저 알렸다.<sup>10)</sup>

베토벤은 전 생애 동안 여러 대의 피아노<sup>11)</sup>를 가지고 있었지만, 매번 그의 연주력에 미치지 못하는 피아노에 대해 불만을 가졌고, 그의 불평의 발언들은 잘 알려져 있다.<sup>12)</sup> 그는 더 넓은 음역 대와 큰 음향의 피아노를 원했으며 향상된 피아노를 갖기 위해 피아노 제작자와 활발한 교류하였으며 새로운 악기의 모든 장점들을 그의 작품에 반영시켰다.<sup>13)</sup> 또한, 베토벤은 끊임없이 연주기법에 대한 연구를 통하여 초기 단계에 있던 피아노의 발전에 결정적인 영향을 주었다.<sup>14)</sup>

베토벤 대부분의 초기 작품들은 풍부한 배음과 저음, 그리고 맑은 고음이 특징인 발터(Walter) 피아노를 사용하였다. 베토벤이 사용한 발터 피아노는 모차르트가 가지고 있었던 슈타인(Stein) 피아노와 같은 음역을 가지고 있었지만<sup>15)</sup> 모차르트의 피아노에 비해 무거운 해머, 굵은 현, 고음에서 3개의 현

9) Jeremy Siepmann, 「베토벤, 그 삶과 음악」, 19.

10) Jeremy Siepmann, 「베토벤, 그 삶과 음악」, 42-43.

11) 베토벤이 사용했던 피아노로 현재까지 존재하는 것은 빈의 '고악기 박물관'에 소장되어 있는 에라르(Erard)사의 그랜드피아노, 부다페스트의 국립박물관에 있는 브로드우드(Brodwood)사의 그랜드 피아노, 그리고 본의 '베토벤 하우스'에 있는 그라프(Graf)사의 그랜드 피아노이고 그 외에 초기에는 발터 피아노(Walther-Flügel)와 전원생활 때 슈트라이허(Streicher)피아노를 사용하였다. 김용환, "피아노 제작기술의 발달과 그 영향," 「음악과 민족」 제 26호 (2003), 380.

12) Tilman Skowronek, "The Keyboard Instruments of the Young Beethoven," *Beethoven and His World*, ed. Scott Burnham and Michael P. Steinberg (Princeton: Princeton University Press, 2000) 151.

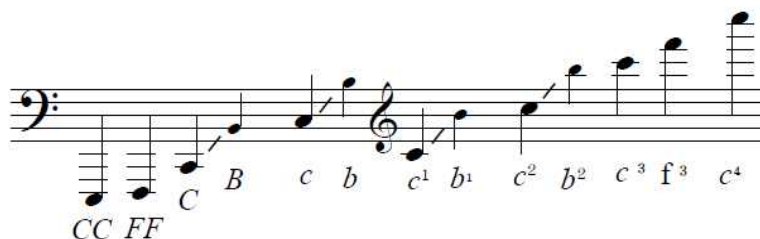
13) 김용환, "피아노 제작기술의 발달과 그 영향," 「음악과 민족」, 380.

14) Arnold Werner-Jensen, Franz Josef Ratte, Manfred Ernst, 「The Music- 음악의 역사」, 이수영역 (서울: 예경, 2006), 214.

사용으로 더 큰 음량이 가능해 당시 풍부한 표현력과 다이내믹의 연출이 더 적합한 악기라고 평가되었다.<sup>16)</sup> 이 악기로 베토벤은 최초의 이중주 소나타인 <피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.5> 두 작품을 작곡하였다.<sup>17)</sup> 이후 베토벤이 중기와 후기 초반까지 사용했던 피아노는 파리의 에라르(Sebastian Erard, 1752-1831)가 만든 에라르 피아노이다. 이 피아노는 최초로 4개의 발페달을 가졌으며 발터피아노에 비해 상성부가가 5도가 높아진 음역으로 FF-c<sup>4</sup> 인 5옥타브 5음으로 확장되었다.<sup>18)</sup> 베토벤은 이렇게 발전된 피아노의 성능을 가장 잘 이용하여 이전 작품보다 넓은 음역대의 <피아노 소나타 제 21번 Op.53 ‘발트슈타인’(Waldstein)>(1803-1804)을 작곡하였다.<sup>19)</sup> 또한, <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 Op.69>, <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 4번 Op.102, No.1>, <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 5번 Op.102, No.2>를 작곡하였다.

피아노의 기술적인 발전으로 베토벤의 실내악 작품은 다양한 악기의 작품

15) 발터피아노와 슈타인 피아노의 음역은 FF-f<sup>3</sup> 5옥타브이다.  
제시된 음역표기는 다음의 체계에 의한 것이다.



Sandra P. Rosenblum, 「고전과 피아노 음악의 연주」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2002), 13.

16) 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구,” (성신여자대학교 박사학위논문, 2011), 7-8.

17) Elizabeth Cowling, *The Cello* (New York: Charles Scriber’s Son, 1975), 129. 최선미, “L. v. Beethoven Sonata for Pinao and Violoncello에 나타난 두 악기의 역할관계,” (한세대학교 박사학위 논문, 2010), 2 재인용.

18) 배지은, “베토벤의 <이중주 소나타>에 나타난 페달 표시에 관한 연구,” (성신여자대학교 석사학위 논문, 2012), 27.

19) 백기풍, 이봉기, 김미경 편저, 「Beethoven 32곡의 Piano 소나타 전곡 분석과 연주법」 (서울: 작은 우리, 1993), 38, 315.

들로 구성되었고, 다른 악기와 의 풍성한 음향으로 보다 넓은 음악적 표현이 가능하게 되었다. 음악학자 파울 베키(Paul Bekker, 1882-1937)는 “피아노는 베토벤 작품 활동의 기초이며 그 기초를 토대로 실내악은 베토벤 음악의 절정을 만들어 냈다.”라고 말하였다.<sup>20)</sup>

### 3. 실내악 작품에서 첼로의 발달

#### 1) 첼로의 이름

첼로(Violoncello)를 포함한 모든 바이올린족의 이름은 비올라(Viola)에서부터 시작하였고, 이것은 16세기까지 모든 형태의 현악기를 지칭하는 단어였다.<sup>21)</sup> 첼로는 이탈리아어로 ‘작으면서 큰 비올(small large viol)’이라는 의미를 가진 바이올린족의 베이스 악기이다.<sup>22)</sup> 비올로네(Violone)는 악기의 현에서 명칭이 유래되었다. 현은 원래 양의 창자를 꼬아서 만들었으며 현의 굵기는 제각각이었다. 두껍게 만들어진 현은 얇게 만들어진 현보다 울림이 좋지 않을뿐더러 음량도 작았다. 그래서 당시 현은 길이가 길고 더 가늘게 만들수록 좋은 소리를 냈기 때문에 최대한 길게 제작하였다.<sup>23)</sup> 이러한 이유로 비올로네는 비올라(Viola)에 ‘크다’라는 의미를 가진 접미사 -one를 사용하여 바이올린계의 저음악기로서 결정적 의미를 갖게 되었으며<sup>24)</sup> 큰 비올이라는 의미를 가지게 되었다.

양의 창자로 만든 현의 몇 가지 단점들은 창자로 만든 현 위에 철사를 단단히 감아 현의 밀도를 증가시켜 문제점을 해결하였다. 그 결과 현은 길이가 짧아지고 굵기는 더 얇아지게 되었다. 이러한 현의 발전은 첼로의 크기

20) Paul Bekker, 「오케스트라」, 김용환, 김정숙 역 (서울: 음악세계, 2003), 70-71.

21) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 39.

22) Stephen Bonta, “Violoncello” *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 2ed ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 2001), Vol.26, 745.

23) Stephen Bonta, “Violoncello, I,1: Origins and history to c1700, The instrument” *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 745-746.

24) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 40.

또한 작아지게 하였으며 ‘작은 어떤 것’이라는 뜻의 -ello를 사용하여 애매 모호한 의미를 가진 명칭이 완성되게 되었다. 이러한 이름은 처음부터 가졌던 것이 아니라 18세기 이후부터 사용되기 시작하였고 현재까지도 사용하고 있다.<sup>25)</sup>

현악기의 이름은 16세기 말경에 비올라의 어원인 비올레(Viole)와 연주특징을 설명하는 단어인 다 감바(da gamba)<sup>26)</sup>와 다 브라치오(da braccio)<sup>27)</sup>를 합성하여 악기를 구분하였고, 베이스 악기는 Bass di Viola braccio, Basso de viola da braccio 등으로 불렸다.<sup>28)</sup> 16세기 이탈리아에서는 시간과 장소, 지역특색에 따라 다양한 베이스악기 이름을 사용하였다.<sup>29)</sup>

현재에도 사용하고 있는 Violoncello라는 명칭은 이탈리아 작곡가 아레스티(Giulio Cesare Areesti, 1619-1701)가 1667년에 작곡한 <Op.1 12개의 삼중주>에서 처음 사용되었으며 17세기 후반에 이르러 Violoncello라는 명칭이 보편화 되었다<sup>30)</sup>(표1, 2).

25) Stephen Bonta, “Violoncello, I,1: Origins and history to c1700, The instrument” *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 745-746.

26) da gamba의 ‘gamba’는 이탈리아어로 다리라는 뜻으로 다리(무릎)사이에 놓고 연주하는 악기를 말하며 Viola da gamba는 베이스 악기의 초기 악기라고 할 수 있다. 고음이 풍부하고 균일한 음향이 특징이다. 사회적으로는 상류 사회사람들이 연주하였고 실내악에서 사용하였다. 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 13-14.

27) viola da braccio의 악기들에 의해서 고음악기(바이올린)이 만들어졌다. 이 악기는 솔로멜로디 연주와 무용곡을 연주하는데 사용되었으며 5도 음정으로 되어 있어 쉽게 조절이 가능하여 결혼식이나 연극, 춤, 음악 등 관객들을 즐겁게 해줄 때 사용되었다. 비올라 다 감바와 다르게 사회적으로 신분이 낮은 연주자가 사용했던 악기이면서 전문연주자들이 사용하는 악기였다. 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 10, 12-14.

28) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 39.

29) Stephen Bonta, “Violoncello” *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 745.

30) Stephen Bonta, “Violoncello” *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 745.

<표1> 계보에 따른 구별 (감바계/ 바이올린계)<sup>31)</sup>

	이탈리아	프랑스	독일
16세기	Viola da gamba Viola da braccio	Viole Violon	gross Geige klein Geige

<표2> 바이올린계 베이스 악기의 이름<sup>32)</sup>

	이탈리아	프랑스	독일	영국
16세기	Basso di viola da braccio (Basso di braccio 또는 Basso da braccio)	Bas de violon 또는 Basse de violon	Bassus, Bass (소바이올린)	
17세기	violone (비올라가 커진 형태: 대바이올린과 소바이올 린 모두 포함)  Violoncino Violocello (Violon이 작아진 형태: 소베이스 모델을 위한 이름)		이탈리아어에 서 일부만을 수용하여: Bass Viol de Braccio (Praetorius)	bassviolin
18세기	Violoncello	이탈리아 이름 을 수용 Violoncello	이탈리아 이름 을 수용 Violoncello	이탈리아 이 름을 수용 Violoncello

31) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 47.

32) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 47.

## 2) 첼로 역할의 발달과정

18세기 후반의 고전음악은 건반악기와 멜로디 악기를 위한 음악이 주를 이루며, 건반악기와 바이올린을 위한 소나타가 나타났다. 이러한 경향들은 건반악기와 멜로디 악기를 위한 실내악에서도 나타났다.<sup>33)</sup> 당시 오스트리아와 독일에서 첼로는 춤곡에서 처음 사용되거나 통주저음 그룹에 베이스 강화목적 또는 오블리가토부분을 연주하는 것에서 나타났으며 18세기 중반 이 후까지 첼로의 역할은 발전하지 않았다.

1730년대 라이프치히에 위치한 바흐의 오케스트라는 첼로주자들이 2명에 불과하였으나 목관연주자와 금관연주자와의 균형을 맞추기 위해 매 해 첼로단원들의 수를 늘려갔다. 하지만 하이든은 1783년에도 적은 인원의 첼로연주자를 사용하였다.<sup>34)</sup>

바흐는 <첼로를 위한 6개의 무반주 조곡>을 작곡하였는데 당시에는 첼로를 위한 곡을 작곡하는 것이 보기 드문 일이었다.<sup>35)</sup> 선율악기는 반주, 통주저음을 동반해야하지만 이 곡은 한 대의 첼로가 선율과 반주를 동시에 담당해야 하는 곡으로 높은 기교뿐만 아니라 폭 넓은 감정 표현까지 연주자들에게 요구했다.<sup>36)</sup>

1750년대 만하임 궁정의 첼로주자들은 중요한 위치에 있었으며 작곡가 필스(Anton Fils, 1733-1760)는 궁정에 고용된 동안 첼로를 위한 많은 곡들을 작곡하였다. 그는 왼손 기술에 대한 혁신적인 접근법을 보여주었다. 특히 왼손 엄지손가락으로 G음과 C음을 동시에 누르는 기법을 사용하면서 상반된 음역을 위한 기술적 효과를 주었다. 이 전통은 많은 첼로곡과 실내악 곡을 작곡한 리터(Piter Ritter, 1763-1846)에 의해 이어졌다.<sup>37)</sup>

33) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 219-220.

34) Suzanne Wijsman, “Violoncello, II, 3(ii): 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, 18th-century use, Performers and Repertory: Austria and Germany” *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 755.

35) Suzanne Wijsman, “Violoncello, II, 3(ii)” *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 755.

36) 박제성, “카잘스가 발견한 첼로의 성서,” 「String & bow」 제136호 (2010), 85-86.

하이든의 초기 실내악작품에 나타난 첼로는 어떠한 평가를 받을 수 없을 정도로 영향력이 약했다. 단지 첼로는 피아노의 베이스 성부를 도와주는 역할 뿐이었다. 점차 후기로 갈수록 첼로의 역할은 단단해졌고, <Op.17, No.3> 사중주에서는 두 대의 바이올린과 비올라와 달리 변주음형으로 첼로의 역할이 부각되었다. <Op.50>에서는 처음으로 왼손 엄지손가락을 사용하여 최고음 레(d<sup>2</sup>)를 나타냈으며 첼로의 솔로파트도 작곡되었다(악보1).

<악보1> 하이든 <현악4중주 Op.50 제 4악장 Finale> 첼로 마디 46-47<sup>38)</sup>



첼로의 영역은 베토벤에 와서 다른 악기와 동등한 위치에 올랐다. 베토벤은 첼로의 강점인 풍부한 베이스영역뿐만 아니라 고음 음역까지 사용하며 많은 부분을 첼로를 위하여 작곡하였다.<sup>39)</sup> 또한, 그는 실험적 방식으로 피아노와 첼로를 위한 소나타를 최초로 작곡하였으며 첼로의 역할은 피아노와 동등한 위치까지 이르렀다.<sup>40)</sup> 실내악에서도 첼로는 베이스악기로의 기능 외에도 멜로디를 연주하는 역할까지 발전하였다. <바이올린과 비올라 그리고 첼로를 위한 세레나데 Op.8>의 코다부분에서는 첼로 솔로파트가 나타났다. 베토벤의 현악사중주 <Op.59 No.1>, <Op.59 No.3>, <Op.95>에서는 울림이 좋은 베이스 영역을 사용하였다. 첼로의 기교수준은 <피아노삼중주 Op.70

37) Suzanne Wijsman, "Violoncello, II, 3(ii)" *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 755.

38) Franz Joseph Haydn, String Quartets, Op.50, Cello (London: W. Forster), 129.

39) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 322-326.

40) Suzanne Wijsman, "Violoncello, II, 3(ii)" *The new Grove Dictionary of Music and Instruments*, 756.

No.2>와 <현악사중주 Op.97>이후의 곡들에 이르러서 최고에 도달하였다. 연주자는 지판의 기술을 완벽하게 습득해야했고 하이든과 모차르트에 비해 복잡한 현의 전환과 다이내믹한 단계의 현저히 넓어진 음계는 활의 연주기교를 발전시켜 극복해야 했다. 41)

#### 4. 피아노와 첼로를 포함한 실내악곡

베토벤을 연구한 많은 음악학자들은 각자의 의견에 따라 조금씩 다른 견해를 내놓으며 베토벤의 음악을 구별해놓았다. 이 논문은 하일리겐슈타트 유서(Heiligenstadt Testament)를 쓴 해인 1802년과 청력상실, 가족불화 등 베토벤에게 정신적, 육체적 어려움이 일어난 해인 1815년의 두 해를 기점으로 3시기로 구분한다.<sup>42)</sup>

베토벤 전기 시기의 작품은 모차르트의 음악성과 풍부한 선율, 그리고 하이든의 소나타 악장의 형식에 영향을 많이 받은 시기였다.<sup>43)</sup> 소나타 형식의 완성은 하이든이 선구자적 역할을 하였으며, 하이든에서 완성된 소나타 형식은 단일 주제를 가진 제시부에서 나타나며 주제-동기-주제발전 구성요소들을 화성적 전조기법으로 처리하는 특징이 있다.<sup>44)</sup> 베토벤은 이 두 작곡가의 영향을 받아 자신만의 영역을 만들어 간 시기이기도하다. 이 시기의 작품에는 베토벤이 작곡가로서의 첫 작품이자 실내악 첫 작품인 <피아노 삼중주 Op.1>이 있다. 베토벤 이전의 피아노 삼중주는 비전문연주자들을 위하여 피아노 소나타를 토대로 오른손 선율을 바이올린과 함께, 왼손 저음 성부를 첼로와 함께 연주하도록 작곡한 작품이었다. 하이든의 초기 피아노 삼중주는 당대 전반적 작곡기법이었던 피아노의 약한 왼손파트를 첼로와 함께

41) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 327.

42) 전기:1770- 1802, 중기: 1802-1815, 후기: 1815-1827. F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」, 김혜선 역 (경기: 다리, 2003), 143-144.

43) Arnold Werner-Jensen, Franz Josef Ratte, Manfred Ernst, 「The Music- 음악의 역사」, 214.

44) Arnold Werner-Jensen, Franz Josef Ratte, Manfred Ernst, 「The Music- 음악의 역사」, 186.

연주하여 보충해 주는 역할이었다. 그러나 하이든도 후기 피아노 삼중주에서는 섬세한 음악적 진행과 주체적인 첼로 진행 등의 새로운 작법에 관심을 가졌다. 당시 하이든에게 배우고 있던 베토벤은 하이든의 영향을 받아 <피아노 삼중주 Op.1>을 작곡하였는데 처음으로 첼로파트를 피아노파트에서 독립시켰다. 또한 베토벤의 피아노 삼중주곡이 가치 있는 이유는 당시 유행 음악으로 여겨진 피아노 삼중주를 실내악에 맞게 교향악적, 협주적인 요소 등의 새로운 시도로 음악회장에서 연주할 수 있는 장르로 발전시켰기 때문이다.<sup>45)</sup>

이 시기 베토벤의 이중주 작품으로는 피아노와 첼로를 위한 최초의 소나타인 <Op.5>와 피아노와 첼로를 위한 2개의 변주곡이 있다. 이 전에 피아노와 첼로를 위한 곡으로는 바흐가 작곡한 첼로의 모체, 비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 소나타 3곡이 있을 뿐, 하이든과 모차르트는 현악사중주에서 첼로파트외의 피아노와 첼로를 위한 소나타는 작곡하지 않았다. 이런 점에서 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타는 역사적으로 중요하다고 여겨진다. 그 외의 전기 실내악 곡으로는 피아노와 바이올린을 위한 소나타 9개와 피아노와 목관을 위한 오중주가 있다.<sup>46)</sup>

중기 베토벤 작품은 전기와 마찬가지로 모차르트와 하이든을 모델로 삼고 전통에 기초하였지만 형식을 확대하거나 새로운 방식으로 재구성하였다.<sup>47)</sup> 베토벤은 더 이상 형식에 얽매이지 않고 자유롭게 작곡하였으며 계속 확대되어가는 영감의 지평과 상충되지 않는 고전적 요소들만 사용하였다.<sup>48)</sup> 작품 스타일의 변화는 악화되는 청력으로 절망적인 상황에서 자살을 기도하고 유서를 쓴 이후에 변화되었다. 베토벤은 남들과 다른 음악적 능력이 있음을 알고 예술가의 길이 자신의 임무라 생각하여 음악을 통해 청각을 잃어가는

45) 차성호, 오희숙, 「들으며 배우는 관현악문헌: 실내악1」, 33-35.

46) 김방현역, 「작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤」 (서울: 음악세계, 1999), 339.

47) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, and J. Peter Burkholder, 「그라우트의 서양음악사 하」 제7판, 민은기 외 5명 역, 31-33.

48) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 김경임 역 (대구: 계명대학교 출판부, 2005), 246.

절망적인 상황을 극복하고 승화시켰다.<sup>49)</sup> 이는 베토벤이 쓴 하일리겐슈타트 유서에 나타나있다.

“그러나 조금 더 있었더라면 나는 내 인생을 끝장내고 말았을 것이다. -나를 그렇게 하지 못하게 한 것은 오로지 예술뿐이었다. 아! 내가 해내야 한다고 생각하는 이 모든 것들을 다 이루기 전에 이 세상을 떠난다는 것을 상상도 할 수 없는 일이다.<sup>50)</sup>”

이 시기 베토벤은 새로운 스타일의 작곡을 시도하여 내면적, 외면적으로 성숙한 작품을 작곡하였다. 또한 그는 피아노의 발전을 효과적으로 이용해 음악가로서의 최고의 전성기를 맞이한다.<sup>51)</sup>

이 시기의 이중주 작품으로는 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 10번 Op.96>과 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 Op.69>, 삼중주 작품에는 <피아노 삼중주 Op.70 No.1, 2>와 <피아노 삼중주 Op.97>이 있다. <피아노 삼중주 Op.70 No.1, 2>에서는 피아노와 바이올린 그리고 첼로가 동등한 역할로 나타난다. <Op.70 No.1, 2>의 성격은 상반되지만 베토벤 중기의 작곡 스타일이 잘 나타나있다. 피아노 삼중주의 마지막 곡인 <피아노 삼중주 Op.97>은 일명 ‘대공’이라는 이름을 가지고 있는 작품으로 피아노의 역할이 돋보인다. <Op.97>는 베토벤이 직접 초연을 하였으며 이 연주를 마지막으로 공식적인 피아노 연주자로서의 활동을 중단하였다.<sup>52)</sup> 실내악작품 외의 중기의 대표작품으로는 교향곡 제3번부터 8번, 피아노 소나타 17곡, 오페라 <피델리오> 등이 있다.

마지막 후기에는 컷병의 악화, 동생의 죽음, 재정적 악화 등으로 베토벤이 육체적 정신적으로 고통 받는 시기로 작품 활동을 거의 하지 못했다. 베토

---

49) F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」, 143.

50) F. E. Kirby, 「피아노 음악사-20세기 말까지」, 143에 번역된 베토벤 하일리겐슈타트 유서의 일부를 발췌하였다.

51) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 246.

52) 차성호, 오희숙, 「들으며 배우는 관현악문헌: 실내악1」, 55-56.

벤은 중기의 화려하고 열정적인 작품들을 만들게 했던 자부심과 고귀한 예술 정신을 마지막까지 유지하였고 정신적 육체적으로 힘든 시기에서도 내면적임 힘과 신념은 그를 지탱해주었다.<sup>53)</sup> 이로써 마지막까지 베토벤은 더욱 내면적이고 전문가를 위한 곡들을 작곡하였다. 후기의 작품들은 연속성을 강조하여 악장간의 구분의 모호하게 하였고 모방과 푸가기법을 사용하여 대위법적 기법을 보여주었다. 그 예로 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 4번과 제 5번 Op.102>와 마지막 피아노 소나타 5곡, <현악 사중주 Op.133> 등이 있고 그 외의 작품들로는 장엄미사, 교향곡 9번 등이 있다. 다음은 베토벤의 피아노를 포함한 실내악 작곡연대이다(표3).

<표3> 베토벤의 피아노가 포함된 실내악 작곡연대

		전기	중기	후기
이중주	피아노와 첼로를 위한 소나타	Op.5 No.1 (1796) Op.5 No.2 (1796)	Op.69 (1808)	Op.102 No.1 (1815) Op.102 No.2 (1815)
	피아노와 첼로를 위한 변주곡	12 Variations <See the conquering hero comes> from Handel's "Judas Maccabaeus" WoO. 45 (1796) 12 Variations <Ein Mädchen oder Weibchen> from Mozart's "Zauberflöte" Op.66 (1796) 7 Variations <Bei		

53) J. Gillespie, 「피아노 음악」, 251.

		Männern, welche Liebe fühlen> from Mozart's "Zauberflöte" WoO 46		
	피아노와 바이올린을 위한 소나타	Op.12 No.1-3 (1797-1798) Op.23 (1800) Op.24 (1800-1802) Op.30 No.1-3 (1800-1802) Op.47 'Kreutzer' (1802-1803)	Op.96(1812)	
	피아노와 호른을 위한 소나타	Op.17 (1800)		
	편곡된 플루트와 피아노를 위한 2중주 <sup>54)</sup>	Op.41 (1803)		
삼중주	피아노 트리오	Op.1 No.1-3 (1794-1795) Op.11 (1797)	Op.70, No.1-2 (1808) Op.97 'Archduke' (1810-1811)	
오중주	피아노와 목관을 위한 오중주	Op.16(1796)		

54) <플루트, 바이올린, 비올라를 위한 세레나데 Op.25>를 편곡하여 출판된 작품.

표에서 나타난 것과 같이 베토벤의 마지막 한곡을 제외한 9개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타, 피아노와 첼로를 위한 변주곡, 피아노 트리오, 피아노와 목관을 위한 오중주는 그의 시기 중에서 초기에 작곡되었다. 반면 피아노와 첼로를 위한 소나타는 한 시기에 집중되어 작곡된 것이 아니라 베토벤의 전 시기에 걸쳐 고르게 작곡되었다.

### Ⅲ. 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타 개관

18세기 실내악의 중심은 ‘트리오 소나타’였다. 하지만 건반악기의 발달로 18세기 후반이 되면서 쳄발로나 피아노가 주도적인 ‘아드-리비툼(ad libitum)<sup>55)</sup>악기를 동반한 클라비어 소나타’가 주가 되는 변화가 생겼다. 점차 건반악기 중심의 이중주가 발전해 가는 과정에서 아드-리비툼 성부 악기는 독립성을 찾으며 오블리가토(obbligato) 악기로 모습을 나타내기 시작했으며 ‘오블리가토 악기를 동반한 클라비어 소나타’가 나타났다. 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타 역시 ‘오블리가토 악기를 동반한 클라비어 소나타’에서부터 발전했다고 해도 과언이 아니다.<sup>56)</sup>

베토벤 이전 시대의 첼로의 역할은 피아노의 왼손 베이스 라인을 보강해주는 역할에 불과했고 작곡가들은 첼로의 풍부한 중저음의 선율음악을 잘 활용하지 못했다. 바흐시대에 와서 첼로의 조상격인 비올라 다 감바의 역할이 확대되었고, 바흐의 6개의 무반주 첼로모음곡과 함께 첼로 작품들이 두각을 나타냈다. 하이든과 모차르트 역시 첼로의 역할을 확대시켜 첼로 협주곡, 트리오곡을 작곡하였지만 이중주 소나타는 작곡하지 않았다. 베토벤은 피아노와 첼로를 위한 이중주 소나타를 작곡한 최초의 작곡가이다.<sup>57)</sup>

베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타는 그의 피아노 소나타, 피아노와 바이올린을 위한 소나타만큼 중요한 작품들이다. 그의 피아노와 바이올린을

---

55) 아드-리비툼(ad libitum)의 사전적 의미는 뜻대로, 자유롭게, 부수적인이라는 뜻으로 오블리가토(Obligato)의 반대 의미이다.

56) 최선미, “L. v. Beethoven Sonata for Piano and Violoncello에 나타난 두 악기의 역할 관계,” 2-3.

57) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」, 330.

첼로 독주곡을 최초로 작곡한 사람은 17세기말 가브리엘리이다. 그가 작곡한 첼로 독주곡은 ‘첼로와 계속저음을 위한 소나타’이며, 이후 바로크 작곡가들에 의해서도 ‘첼로와 계속저음을 위한 소나타’가 작곡되었다. 또한 18세기 이탈리아의 보케리니(Luigi Rodolf Boccherini, 1743-1805) 또한 첼로 소나타를 작곡하는데 그 역시 ‘첼로와 계속저음을 위한 소나타’를 작곡하였다. 18세기말 베토벤은 처음으로 ‘피아노 성부가 기보된 소나타’ 혹은 ‘첼로가 오블리가토 악기로 동반된 피아노 소나타’라는 제목을 사용하여 피아노와 첼로를 위한 소나타를 작곡하였다.

위한 소나타는 대부분 초기에 쓰여졌고 마지막 한곡만 중기에 작곡되었지만, 피아노와 첼로를 위한 소나타는 피아노 소나타와 마찬가지로 그의 모든 시기에 걸쳐 작곡되었다. 따라서 피아노와 첼로를 위한 소나타는 다른 실내악곡들에 비해 베토벤의 작곡 방식의 변화와 두 악기간의 관계변화를 알아보기에 적당한 작품이다.

초기의 곡을 살펴보면 베토벤은 첼로에 비해 덜 발달된 피아노로 인하여 두 악기 간의 조화에 신경을 썼다. 이는 느린 악장에서 잘 나타난다. 그는 첼로의 중음역대의 강한 음색이 표현하는 음악적 선율을 피아노의 한정된 음향으로 감당하기 힘들다고 생각해 느린 악장 대신에 느린 서주를 썼다. 점차 피아노가 발달되면서 폭넓은 음향과 음량이 가능해지자 베토벤은 마지막 곡에서야 비로소 느린 악장을 쓴 것으로 보인다(표4).<sup>58)</sup>

<표4> 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타의 작품 목록<sup>59)</sup>

Op	No.	조성	작곡 년도	초판	현정
5	1	F	1796	비인: 아르타리아 (Wine: Artaria) 1797	프리드리히 빌헬름 2세 (Friedrich Wilhelm II)
	2	g	1796		
69	3	A	1807-1808	라이프치히: 브라이트코프, 헤르 텔 (Leipzig: Beritkopf &Härtel) 1809	글라이헨슈타인 남작 (Ignaz Gleichenstein)
102	4	C	1815	본: 짐록 (Bonn: Simrock) 1817	에르되디 백작부인(Anna- Marie Erdödy)
	5	D	1815		

58) 김방현역, 「작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤」, 340.

59) William S. Newman, *The Sonata in Classic Era*, 3rd ed. (New York, W. W. Norton & Co., 1983), 537.

## 1. 베토벤의 초기 피아노와 첼로를 위한 소나타 <Op.5>의 두 개의 작품

<Op.5>의 두 곡은 최초의 피아노와 첼로를 위한 이중주 소나타이면서, 베토벤이 처음으로 쓴 기악 이중주 소나타로 중요한 작품이다.

베토벤은 하이든과 모차르트도 첼로 곡을 헌정 한 적이 있던 프로이센의 국왕 프리드리히 빌헬름 2세(Friedrich Wilhelm II, 1744-1797)에게 <Op.5> 두 작품을 헌정하였다. 하지만 표면적으로는 그의 첼로 스승이자 궁중 현악단의 제 1 첼리스트이었던 뒤포르(Jean Pierre Duport, 1741-1818)를 위해 작곡하였으며 그와 함께 국왕 앞에서 초연하였다.<sup>60)</sup>

베토벤은 초기작품인 <Op.5> 두 개의 소나타에서 여러 가지 작곡 기법들을 사용하여 작곡 시기의 실험단계임을 나타냈다. 그 예로 첫 악장들에 느린 도입부를 사용하여 템포 변화를 주었고, 제 2번에서 나오는 대위법적 흐름, 제 1번의 이례적 조성변화로 다양한 음악개념을 만들어 냈다.<sup>61)</sup>

베토벤은 1797년 2월 아르타리아(Artaria)사에서 두 곡을 묶어 출판하였다. 이 두 작품은 악보 겉장에 “첼로 성부를 가진 첼발로 혹은 피아노를 위하여 (DEUX GRANDES SONATE, Pour le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncello Obligé)”라고 묘사된 것처럼 전반적으로 피아노 파트가 화려하게 작곡되었다.<sup>62)</sup> 당시 뛰어난 연주가로 알려진 베토벤은 국왕 앞에서 자신의 기량을 나타내기 위한 의도로 이 곡을 작곡하였다.<sup>63)</sup>

### 1) <제 1번 Op.5, No.1>

제 1번은 1796년 여름 베를린에서 작곡된 곡으로 제 1악장은 느린 도입부에 이어지는 소나타형식, 제 2악장은 론도 형식으로 이루어져있다. 제 1악장에서는 하이든풍의 짧은 선율과 모차르트적인 음형과 단조의 바꿈이 나타나

60) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」, 341.

61) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 221.

62) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 221.

63) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」, 342.

지만 긴장과 이완의 적절한 조화로 효과적 음악을 썼던 초기 베토벤 음악의 모습을 잘 나타냈다. 제 2악장은 첼로가 주제를 연주하면 피아노가 바로 대위법적으로 따라 나오면서 시작된다. 두 악기는 서로 응답하면서 진행되며 피아노의 경과구로 연결이 된다. 제 1번은 첼로와 피아노가 서로 주고 받으며 연주를 하지만 피아노의 비중이 더 크다(표5).

<표5> <제 1번 Op.5, No.1>의 구성

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.5, No.1	2악장	Adagio sostenuto- Allegro	F	3/4	소나타 형식
		Allegro Vivace	F	6/8	론도 형식

2) <제 2번 Op.5, No.2>

제 2번은 다섯 개의 소나타 중 유일한 단조 소나타이다. 이 소나타는 제 1번 소나타와 같이 제 1악장은 느린 도입부와 소나타형식, 제 2악장은 론도 형식으로 이루어져있다. 제 2번은 제 1번과 같은 작품에 묶여 있지만 특성적인 면에서는 앞의 소나타와는 대조적이며 감상적인 분위기를 가지고 있다. 제 1악장은 느린 도입부의 4/4박자로 시작하여 빠른 템포의 3/4박자로 박자와 템포 변화가 이루어지며 발전부는 제시부에 비해 짧고 선율, 리듬 등 다양한 변화로 전에 사용되지 않았던 베토벤만의 방법이 사용된다. 제 2악장은 피아노의 스타카토와 짧은 붓점으로 경쾌하고 화려한 분위기를 나타내며 많은 장식음의 사용으로 로코코풍<sup>64)</sup>의 사랑스러운 분위기도 표현된다(표6).

64) 17세기에서18세기까지 유럽에서 미술, 건축, 음악에서 유행하던 양식으로 ‘조개껍데기모양의 장식’이라는 프랑스어에서 유래되었다. 우아하고 경쾌한 것이 특징이다.

<표6> <제 2번 Op.5, No.2>의 구성

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.5, No.2	2악장	Adagio sostenuto e espressivo- Allegro molto piu tosto presto	g	4/4, 3/4	소나타 형식
		Allegro	G	2/4	론도 형식

2. 베토벤의 중기 피아노와 첼로를 위한 소나타 <제 3번 Op.69>

<Op.69>는 1806년에 단편적인 곡 구상이 되었으며, 베토벤은 <교향곡 제 5번>을 작곡할 1807년에 작곡하기 시작하여 1808년에 곡을 완성하였다. 이 곡은 첼리스트였던 글라이헬슈타인(Ignaz Gleichenstein, 1778-1828)남작에게 헌정되었다. 원래 베토벤은 <피아노 협주곡 제 4번>을 그에게 헌정하려 하였으나 루돌프 대공에게 피아노 협주곡을 헌정하게 되어 이 소나타를 헌정하게 된 것으로 보인다.

첫 번째 악장의 사본에 “클라비어와 첼로를 위한 큰 소나타(Grosse Sonate für Violonzell)”라는 제목을 가지고 있는 이 곡은 전기 소나타인 <Op.5>보다 첼로의 음역이 넓어졌고 피아노와의 조화도 자연스럽게 진행된다. 또한 형식적인 면에서 균형적인 틀을 가지고 있다.<sup>65)</sup> 느린 악장은 초기 소나타들과 마찬가지로 따로 존재하지 않으며 <Op.5>에는 제 1악장에 느린 서주부가 존재하였으나 이 곡에서는 제 3악장에 느린 서주부가 위치하였다. 이 소나타에서는 주요 선율이 첼로에 많이 배치되어 있으며 사랑스럽고 밝은 분위기이다. 이 분위기는 1806년에 스케치된 다른 작품들과 관련이 있다. 1806년에는 베토벤이 사랑에 빠져있던 해로 이 때에 작곡된 작품들, <피아노 협

65) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 222.

주곡 제 4번>, <교향곡 제 4번>, 현악사중주곡 <라주모프스키>에도 사랑의 따뜻한 분위기가 난다.<sup>66)</sup>

제 1악장은 소나타 형식, 제 2악장은 복합3부 형식, 제 3악장은 느린 도입부가 있는 소나타 형식이다. 제 1악장에서는 첼로의 선율로 주제를 시작하고 피아노가 이어받는다. 이것은 앞 두 개의 소나타보다 첼로의 역할이 강화되었음을 알 수 있다. 제 2악장은 스케르초악장으로 당김음이 있어 즐겁고 해학적인 분위기이다. 제 3악장은 전체조의 딸림조인 E장조의 느린 서주부와 원조인 A장조의 빠른 소나타가 진행된다(표7).

<표7> <제3번 Op.69>의 구성

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.69	3악장	Allegro ma non tanto	A	2/2	소나타 형식
		Allegro molto	a	3/4	복합3부 형식
		Adagio cantabile- Allegro vivace	E-A	2/4, 2/2	소나타 형식

### 3. 베토벤의 후기 피아노와 첼로를 위한 소나타 <Op.102>의 두 개의 작품

<Op.102>의 두 작품은 라주모프스키 현악4중주단의 첼리스트였던 링케(Joesph Linke, 1783-1837)를 위해 작곡된 곡으로 에르되디 백작부인(Anna-Marie Erdödy, 1779-1837)에게 헌정되었으며 1817년에 “*Deux Sonates POUR LE Pianofore’ et Violoncello compose’es par L. VAN BEETHOVEN*” 이라는 제목 아래 출판되었다. 베토벤 이후 두 개의 악기

66) 김방현 역, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」, 350.

가 동등한 위치에 이르렀음을 나타내지만 피아노를 앞에 두는 이중주 표시는 몇 십년동안 존재하였다.<sup>67)</sup> 이 곡을 작곡할 당시 베토벤은 경제적인 어려움을 겪으며, 정신적 육체적 고통을 겪었다.

1) <제 4번 Op.102, No.1>

“피아노와 첼로를 위한 자유로운 소나타(Freje Sonata für Klavier und Violoncello)”라고 자필악보에 쓰여 있는 제 4번 소나타는 크게 두 악장으로 구분되지만 앞의 작품들에서 찾아볼 수 없는 단일 악장의 환상곡 같은 소나타라는 의견도 있다.<sup>68)</sup> 단악장의 소나타는 베토벤 후기에 나타난 특징 중 하나이다. 제 1악장에는 안단테 부분에서 베토벤이 직접 감정과 표현의 용어들인 tenerament(애정을 가지고)와 dolce cantabile(부드럽게 노래하듯이)를 적어놓았다. 제 1악장은 느린 서주부의 부드럽고 서정적인 분위기에서 박자, 빠르기, 조성의 변화로 분위기가 급격하게 바뀐다(표8).

<표8> <제 4번 Op.102, No.1>의 구성

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.102, No.1	2악장	Andante- Vivace	C	6/8	소나타 형식
		Adagio-Andante-Allegro o vivace	C	4/4, 6/8	3부분 형식

67) 오혜숙, 「첼로의 새로운 이해」, 223.

68) Thomas K. Scherman and Louis Miancolli, 「The Beethoven Companion」, (New York: Doubleday, 1972) 963. 김윤화, “Op.102 No.1에 대한 연구 (베토벤 기보법과 현대식 기보법의 차이로 인한 원전악보간의 차이점 연구),” (연세대학교 석사학위논문, 2005), p.3에서 재인용.

2) <제 5번 Op.102, No.2>

제 5번 소나타는 또 하나의 후기 소나타의 특징인 푸가가 사용되었다. 또한 5개의 소나타 중 유일하게 완전한 느린 악장이 쓰였다. 전통적인 3악장 구성으로 제 1악장은 소나타 형식, 제 2악장은 3부 형식, 제 3악장은 씬 없이 제 2악장과 연결된 푸가 형식으로 되어있다(표9).

<표9> <제 5번 Op.102, No.2>의 구성

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
Op.102, No.2	3악장	Allegro con brio	D	4/4	소나타 형식
		Adagio con molto sentimento d'affetto	d	2/4	3부 형식
		Allegro-Allegro Fugato	D	3/4	푸가 형식

#### IV. <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 A장조 Op.69>

##### 1. 제 1악장

###### 1) 형식

다음의 표는 제 1악장의 형식을 나타낸 표이다(표10).

<표10> <제 3번 Op.69> 제 1악장의 형식

	구조	마디	조성
제시부	제 1주제	1-24	A
	경과구	25-36	a
	제 2주제	37-64	E
	코테타	65-94	E
발전부	제 1주제 첫 번째 동기	95-107	f#
	제 1주제 두 번째 동기	107-140	f#
	제 1주제 첫 번째 동기	140-151	f#-D
재현부	제 1주제 재현	152-163	A
	경과구	164-173	a
	제 2주제 재현	174-201	A
	코테타	202-231	A
코다	코다	232-280	D-A

제 1악장은 Allegro ma non tanto(빠르게 그러나 너무 지나치지 않게)의 빠르기를 가지고 있으며 A장조의 2/2 박자를 가진 소나타형식의 곡이다. 이 곡은 제 1, 2번 소나타에 비해 첼로의 역할이 강화되었음을 나타내듯이 첼로 독주로 주제가 시작된다. 제시부의 제 1주제는 첼로가 먼저 시작하며 피아노는 첼로에 선율을 이어받아 주제를 연장시키고 카덴차풍의 반중지로 마

무리된다. 주제 선율은 두 악기의 역할을 바꾸어 한 번 더 등장하며 a단조의 경과구를 거쳐 제 2주제가 나타난다. 제 2주제는 A장조의 딸림조인 E장조로 피아노의 양손과 첼로는 3성의 대위법 선율을 노래하며 같은 조성의 코데타를 거쳐 f#단조의 발전부가 시작된다. 발전부는 제시부에 비해 짧으며 주제 선율이 변형된 두 악기의 응답방식으로 나타난다. 재현부는 첼로의 주제선율에 피아노의 셋잇단음표 반주형태가 더해져 등장한다. 제시부와 다르게 제 1주제의 주제 선율이 반복되지 않고 바로 경과구를 거쳐 A장조의 제 2주제와 코데타가 나타난다. 코다에서 잠시 D장조로 변하지만 곧 원래의 A장조로 돌아와 끝이 나는 전형적인 소나타형식의 곡이다.

## 2) 피아노와 첼로의 관계분석

제 1악장의 시작은 전기 소나타 <Op.5>와는 다르게 첼로의 무반주 주제 선율로 시작한다. 마디6에서 첼로의 페달톤(pedal-tone)이 V도의 근음으로 지속될 때, 피아노는 첼로의 약박에서 시작하여 V도 화성으로 이어받아 주제 선율을 연장시키고 카덴차 풍의 E장조 하강 음계로 반종지된다. 제 1주제는 두 악기의 역할만 바뀌어 반복되고 반종지로 마무리된다(악보2).

<악보2> 제 1악장 마디1-1869)

Allegro ma non tanto

Violoncello *p dolce* < 제 1주제 선율 > 주제선율연장 V도 지속음

Piano *p dolce* V화성 진행

7

주제선율연장 *cresc.*

11

*f* *tr* E장조 하행선율 *p* 주제교환

14

*p* 병행8도

69) Ludwig van Beethoven, *Sonaten Für Klavier und Violoncello*, (München: G. Henle Verlag), 9, 75-107, 126, 135-136. 본 논문에서 베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타의 악보의 출처는 모두 동일하며, 이후 각주를 생략한다.

경과구는 A장조의 3음인 'C#'이 반음 내려가 a단조로 전조가 되고 피아노와 첼로가 2마디씩 선율을 교환한다(악보3).

<악보3> 제 1악장 마디25-28

25

A장조->a단조  
선율 교환

27

제 2주제의 조성은 마디35-37을 통해 변화된다. 마디35의 피아노 음형을 첼로는 다음마디에서 모방하여 노래한다. 이때에 임시표를 통해 제 2주제의 조성이 준비된다(악보4).

<악보4> 제 1악장 마디35-37

35

*p*

피아노 음형을 첼로가 모방

*p*

제 2주제 조성 준비

*p*

제 2주제는 E장조이며, 3성의 대위법을 이루며 시작된다. 이 3개의 성부는 피아노와 첼로에서 교대로 주제선율과 대선율이 나타나고, 첼로의 성부는 제 1, 2번 소나타와 달리 고음역대를 자유롭게 사용하였다. 제 2주제의 주제 성부는 피아노로 시작하여 첼로가 이어받아 선율을 노래하고, 역할이 바뀌어 주제를 반복한다. 제 1주제는 첼로가 먼저 주제선율이 나타난 반면 제 2주제는 피아노가 먼저 주제선율을 시작한다(악보5).

<악보5> 제 1악장 마디37- 54

37 대선율

E장조 제 2주제 선율

*p*

42 제 2주제 연결

46

49 주제 교환

대선율 교환

마디65부터는 제 2주제와 같은 E장조 조성의 1도 제시부를 마무리하는 웅장한 코데타(codetta)로 들어간다. 마디65-70의 피아노에서는 셋잇단음표의 왼손반주와 오른손의 선율이 노래하며 첼로는 피치카토를 이용하여 화음의 근음을 피아노와 같은 악상으로 연주한다. 마디71부터 피아노와 첼로의 역할이 바뀌어 한 번 더 나타난다. 첼로에 나타난 코데타의 주제 선율은 피아노에서 나타난 6마디의 주제 선율과 다르게 I도 화음으로 종지되는 되는 것이 아니라 발전부로 가기 위해 감화음을 사용하여 연장되었다. 또한 피아노의 반주부는 첼로의 주제 선율을 강조하기 위해 고음역대로 사용하였다 (악보6).

<악보6> 제 1악장 마디65-77

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 65-70) shows the piano part with a triplet accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The cello part is marked 'pizz.' and plays a rhythmic accompaniment. The second system (measures 71-76) shows the piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The cello part is marked 'arco' and plays a melodic line. The third system (measures 77) shows the piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The cello part is marked 'tr' and plays a melodic line. Annotations include 'E장조 코데타', '코데타 종지', and '역할 교환'.

<악보6> 계속

74

75

76

*ff*

*ff* vi도 감화음

코데타 중지

마디95부터 f#단조의 발전부가 시작되며, 발전부는 제시부에 비해 짧고 제 1주제가 변형된 모방기법을 사용하여 나타난다. 첫 번째 변형 선율은 발전부의 조성인 f#단조의 V도 화성으로 제 1주제의 앞 모티브를 사용하였고, 피아노와 첼로는 한마디 반의 간격을 두고 맞물려 제시되었다. 마디99의 약박에서부터 마디101까지 처음으로 첼로는 피아노의 오른손 선율과 반진행하고 있는 베이스성부를 도와주는 역할로 잠깐 나타난다(악보7).

<악보7> 제 1악장 마디95-99

발전부의 두 번째 선율은 이 곡의 발전부의 두드러진 특징인 모방기법이 잘 나타나 있으며 피아노가 먼저 선율을 노래하면 첼로는 피아노 선율에 맞물려 응답한다. 각 선율들은 맞물려 연결되어 하나의 긴 프레이즈를 만들었다. 발전부의 두 번째 변형 선율은 f#단조, e단조 그리고 c#단조의 다른 조성으로 나타난다. 이러한 조성들은 발전부를 발전시키기 위한 장치이기도 하지만 재현부의 원래 조성 A장조로 돌아가기 위한 방법으로 사용되었다 (악보8).

<악보8> 제 1악장 마디107-114

107

111

처음 선율에 대한 응답

모방

앞의 부분은 피아노의 왼손이 셋잇단음표로 반주역할을 맡았다면 마디115 부터는 첼로가 16분음표의 음가로 반주역할을 맡는다. 피아노의 왼손은 다시 한 번 바흐 <요한수난곡(Johannespasion) BWV. 245>의 ‘다 이루었다 (es ist vollbracht)’에서 인용한 선율을 연주하고 피아노의 오른손은 16음표 음가의 변형된 선율로 맞물려 대답한다(악보9, 10).

<악보9> 바흐 <요한수난곡(Johannespassion) BWV. 245>의 ‘다 이루었다 (es ist vollbracht)’ 마디1-270)

**Molto Adagio**  
Viola da Gamba

<악보10> 제 1악장 마디115-117

115

첼로와 피아노 오른손 같은 리듬형태

마디 140부터 세 번째 변형 선율이 나타나고 이 선율은 제 1주제의 첫 번째 동기를 변형하여 만들었다. 첼로는 가장 낮은 음역에서 선율을 만들고 한마디 간격으로 피아노가 서로 다른 음역에서 맞물려 나온다. 이 선율의 처음 조성은 #단조로 노래가 되며 다시 한 번 반복될 때에는 #단조의 나란한조인 D장조로 선율이 반복되다. 반복된 선율은 첼로 파트에 D장조 V

70) Johann Sebastian Bach, *Johannespassion, BWV 245* (Leipzig: Hermann Kretzschmar), 63.

도 화성의 5음이자 A장조 I 도 화성의 5음인 'E'를 페달톤으로 배치하여 노래를 확장시키고 피아노의 화성변화로 A장조의 재현부로 들어갈 준비를 한다.(악보11).

<악보11> 제 1악장 마디140-151

The musical score for measures 140-151 is presented in two systems. The first system (measures 140-146) shows a piano (pp) texture. The bass line features a melodic line with a long note in measure 140, followed by a series of eighth notes. The treble line has a piano accompaniment with chords. Annotations include 'F#단조' (F# minor) and 'D장조' (D major). The second system (measures 147-151) continues the piano accompaniment and ends with a 'cresc.' (crescendo) marking.

코다는 피아노와 첼로가 8도 병행진행 관계로 D장조의 제 1주제 선율이 제시되며, 제 1주제의 두 번째 동기의 음형을 가지고 피아노의 오른손과 첼로가 맞물려 상행하며 원조인 A장조로 찾아간다. 마디 240부터 첼로는 베이스 성부에서 온음표간격으로 하행하며 피아노 오른손파트에서는 앞에서 가져온 음형이 반복되며 점차 리듬이 축소된다. D장조의 코다에서도 원래의 조성인 A장조를 암시하듯이 피아노 왼손파트에서 'A'음을 기반으로 선율을 전개해 나간다(악보12).

<악보12> 제 1악장 마디232-247

232

*pp* 8도 병진행

제 1주제 2번째 동기 반복

239

첼로 내성부

왼손 'A'음 반복

244

*cresc.*

주제 동기 축소

*cresc.*

마디253부터 피아노의 양손 옥타브와 첼로는 8도 간격의 병행으로 A장조 코다로 나타났으며, 첼로, 피아노의 순서로 반복된다. 이 코다에서는 제 1주제의 세 번째 동기를 가지고 두 악기가 연결되어 진행되었다(악보13).

<악보13> 제 1악장 마디256-262

256

8도 병진행, 제 1주제 3번째 동기

*p*

*pp*

*p*

마디270부터는 제 1주제의 첫 번째 모티브가 첼로선율로 먼저 나오고 한마디 뒤 피아노의 왼손선율에서 한마디 축소되어 따라 나온다(악보14).

<악보14> 제 1악장 마디270-272

270

*pp*

*pp*

*f*

## 2. 제 2악장

### 1) 형식

다음의 표는 제 2악장의 형식을 나타낸 표이다(표11).

<표11> <제 3번 Op.69> 제 2악장의 형식

구조	마디 수	조성
A	1-109	a
B	110-196	A
A	197-305	a
B	306-396	A
A	397-504	a
코다	505-519	a

제 2악장은 Allegro molto(매우 빠르게)의 스케르초 곡으로 a단조, 3/4박자의 A-B-A-B-A 형식이다. 이 곡은 당김음 리듬이 특징적이며 피아노 독주로 주제가 시작되어 첼로 역시 같은 방법으로 주제를 노래한다. B부분은 마디110부터 a단조의 근음인 ‘A’음을 중심으로 시작되는데 자연스럽게 A장조로 변화된다. 피아노는 A부분의 마지막과 B부분의 앞부분을 같은 형태로 만들어 분위기를 자연스럽게 연결시켰으며 첼로는 피아노의 반주를 받아 긴 선율로 진행된다. A와 B부분은 2번 반복되며 다시 반복된 A부분에서 코다로 연결되며 첼로의 피치카토로 주제 선율을 길게 늘려 곡을 마무리한다.

### 2) 피아노와 첼로의 관계분석

제 1악장에서 첼로가 무반주로 주제를 시작하였다면 제 2악장은 피아노의 독주로 시작된다. A부분은 당김음 리듬과 *p*, *f*의 대조, 그리고 스타카토가 특징적이다. 피아노의 주제선율이 끝나면 바로 첼로가 주제를 반복하여 나

타난다. 이때에 첼로의 선율은 대부분 중, 고음을 사용하며, 선율악기로서의 역할을 잘 나타낸다. 첼로의 주제선율이 피아노의 주제선율과의 차이점은 악상에 있으며, 피아노의 선율은 첫 음을 제외하고는 *f*를 유지하였지만 첼로가 나타낸 주제선율은 시작부터 피아노를 유지하여 대조적인 모습을 보인다. 또한, 첼로의 당김음 리듬이 진행되는 동안 피아노는 정박에 나오며 첼로의 리듬을 도와준다(악보15).

<악보15> 제 2악장 마디1-16

The musical score for the first system of '악보15' is in 3/4 time and marked 'Allegro molto'. It consists of two staves: a piano staff (treble clef) and a cello staff (bass clef). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic, followed by fortissimo (*ff*) dynamics. The cello part is mostly rests, with some notes appearing later. Annotations include '두 악기간의 악상 대조' (contrast between instruments) and '주제반복' (theme repeat) with an arrow pointing to a circled 'P' dynamic marking.

마디18부터는 *f*의 피아노에 대한 응답으로 *p*의 첼로가 대조적으로 나타난다(악보16).

<악보16> 제 2악장 마디16-24

The image shows a musical score for measures 16-24. It consists of two staves. The top staff is a cello line, and the bottom staff is a piano line. The piano line is labeled '피아노에 대한 응답' (Response to the piano). The piano line has dynamic markings: *f* (forte) at measures 16, 18, 20, and 22, and *p* (piano) at measures 17, 19, 21, and 23. The cello line has *p* markings at measures 17 and 21. The piano line starts with a *f* marking at measure 16. The piano line has a *f* marking at measure 18. The piano line has a *p* marking at measure 19. The piano line has a *f* marking at measure 20. The piano line has a *p* marking at measure 21. The piano line has a *f* marking at measure 22. The piano line has a *p* marking at measure 23. The piano line has a *f* marking at measure 24.

마디30부터는 옥타브와 스타카토를 사용한 피아노의 오른손 선율이 연주되며 'B-D#-E'로 연결된 선율이 첼로와 피아노에서 교대로 나타난다. 교대로 나타난 첼로의 선율은 피아노 선율과 음역의 차이를 두어 두 악기간의 대비가 분명하게 드러난다. 마디39부터는 피아노의 오른손 음형에서 스타카토가 사라진다. 이때의 피아노 왼손과 첼로의 순서는 교차된다. 두 악기의 'B-D#-E' 음간격은 유지시키고 음높이만 4도 상향된다. 이후 피아노의 왼손과 첼로는 반진행 관계로 진행된다(악보17).

<악보17> 제 2악장 마디30-55

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 30-38) features a piano (*p*) dynamic. The piano part has a melodic line with a slur and a crescendo marking, and a bass line with a similar slur. The second system (measures 39-46) also features a piano (*p*) dynamic, with both piano and bass lines marked with *cresc.* and slurs. The third system (measures 47-55) features a forte (*f*) dynamic. A text annotation in Korean, "피아노 오른손과 첼로 8도 병진행" (Parallel motion of piano right hand and cello 8th interval), is placed above the piano part. The piano part has a slur and a *f* dynamic marking, while the bass line has a slur and a *f* dynamic marking. Arrows in the first two systems point to specific notes in the piano and bass lines, and boxes highlight certain melodic phrases.

다시 마디56부터 4도 상행된 주제의 앞부분이 피아노에서 나타난다. 피아노에서 나타난 선율을 첼로가 따라서 모방한다. 모방한 첼로 선율은 피아노의 오른손과 3도 병행관계로 진행되어 화음을 만든다. 이 선율은 피아노에서 계속 반복되며 첼로는 당김음으로 곡을 진행시킨다(악보18).

<악보18> 제 2악장 마디56-72

56

모방

*p*

모방

이 선율이 계속 모방됨

65

첼로의 당김음을 받아 피아노와 함께 주제를 8도 병행으로 나타내며, 피아노의 왼손 반주부는 펼침화음으로 변화되어 진행된다(악보19).

<악보19> 제 2악장 마디78-93

78

85

89

앞에서 이어지던 당김음 리듬과 음정은 피아노의 오른손에서 왼손으로 음역이 순차적으로 내려와서 이 곡의 중심음인 'A'음을 중심으로 B부분이 자연스럽게 연결된다. A부분의 마지막 부분에서 연결된 피아노 파트는 B부분의 반주부가 된다. 이때에 첼로의 'A' 지속음은 고음에 위치하여 점차 하행하며 연결된다. 조성은 a단조에서 A장조로 변화된다. 첼로는 더블 스톱

(double-stop)<sup>71)</sup>을 사용하여 A부분에 비해 4마디 긴 프레이즈가 연결되며 또 4마디의 프레이즈를 연결하여 하나의 주제 선율을 완성한다. 피아노의 오른손파트는 첼로의 4마디 선율 후 첼로 선율을 받아 모방하여 주제를 재현하면서 주제의 두 번째 프레이즈의 화음역할을 한다. 마디105부터 진행되는 당김음의 피아노 왼손 'B-C' 리듬은 마디117부터 8분음표의 트릴로 바뀌게 된다. 마디108부터 B파트의 주제 선율이 피아노 오른손에서 '♪♪♪'의 리듬으로 변화되어 제시된다. 변형된 리듬의 주제로 연주된 선율에서는 4마디 후 첼로의 선율에서 주제선율을 모방함과 동시에 화음선율이 된다(악보 20).

<악보20> 제 2악장 마디101-125

101  
*dim.* 내성에서 첼로 지속음 *p*  
*dim.* 'B-A' 하행진행 *p* *sempre più p*

109  
*dolce* 4마디+4마디 주제선율 *p* 모방  
 피아노 오른손과 첼로8도, 6도 병행

71) 두 줄은 동시에 갖는 것을 말한다.

<악보20> 계속

117

주제선율 리듬변화

*sempre p*

(4마디+4마디 주제동기)+(8마디 변형주제동기)=B부분 중심동기

121

*sempre p* 피아노와 첼로 리듬 모방, 3도 병행

B부분의 중심 동기는 <악보20>에 나타난 마디 110부터 시작되는 첼로의 4마디+4마디 선율과 그 선율의 당김음 리듬의 형태로 변형된 피아노 음형으로 이루어진 것이다. B부분은 중심 동기의 반복과 변형, 그리고 확장으로 중심 동기를 포함하여 네 번의 반복으로 이루어졌다.

마디497부터 피아노의 오른손은 ‘E’음을 당김음으로 연장 시켰다. 당김음 사이의 쉼표는 반주역할로 많이 사용된 ‘B-A’음의 첼로와 피아노 왼손 사이에 배치하여 여운을 주었다. 또한 피아노 오른손 당김음의 간격을 줄여 조금 더 빠른 듯한 진행감을 주었다(악보21).

<악보21> 제 2악장 마디497-504

The musical score consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a piano (p) dynamic marking and a bass clef staff with a pianissimo (pp) dynamic marking. The second system has a grand staff with a bass clef staff on top (piano part) and two bass clef staves below (cello part). The piano part in the second system has a pianissimo (pp) dynamic marking. The cello part in the second system features a mix of staccato and arco playing techniques.

마디504부터는 피아노 오른손의 당김음 리듬으로 시작되어 주제선율을 노래하였으며 첼로의 피치카토와 스타카토 피아노의 왼손으로 정박의 주제선율이 뒤따랐다. 마디513부터 첼로는 피치카토에서 아르코(arco)로 주법이 바뀌고, 정박에서 당김음으로 리듬이 변한다. 이어서 피아노의 오른손이 나오고 왼손이 뒤따라 나오며, 쉼표의 간격이 줄어들어 따로따로 나왔던 성부들이 마지막에는 8도 간격으로 끝난다(악보22).

<악보22> 제 2악장 마디504-519

504 pizz.

512 arco

각 성부 8도 병행

### 3. 제 3악장

#### 1) 형식

다음의 표는 제 3악장의 형식을 나타낸 표이다(표12).

<표12> <제 3번 Op.69> 제 3악장의 형식

구조		마디수	조성
서주부		1-18	E
제시부	제 1주제부	19-34	A
	경과부	34-45	A-E
	제 2주제부	46-61	E
	코데타	61-76	E
발전부	제 1주제 변형	77-111	a-d-g-C-F-C
재현부	제 1주제부 재현	112-141	A

	경과부	127-141	A
	제 2주제부 재현	142-167	A
	제 1주제부 변형	167-207	A
코다	코다	207-220	A

제 3악장은 Adagion cantabile(노래하듯이 느리게)의 2/4박자, E장조의 짧은 서주부와 Allegro vivace(매우 빠르고 힘차게)의 2/2박자, A장조의 소나타로 되어있다. 제 3번 소나타는 제 1, 2번 소나타와 마찬가지로 느린 악장을 작곡하지 않고 악장의 앞부분에 느린 서주부를 두어 대신하였다. 제 1, 2번 소나타와 다른점은 두 개의 소나타는 제 1악장에 느린 서주부를 둔 반면 제 3번 소나타는 제 3악장에 느린 서주부를 도입하였다. 서주부는 오른손에 주제 선율과 한마디 간격으로 나오는 첼로의 대위법적 선율이 어울려 있으며 피아노 왼손의 알베르티 베이스(alverti bass)로 된 반주패턴이 두 선율을 뒷받침해준다. 이후 첼로파트는 피아노와 역할을 바꾸어 주선율을 반복한다. 피아노의 딸림7화음으로 서주부는 마무리가 되고 첼로의 아드-리비툼으로 자연스럽게 빠른 소나타의 형식의 곡으로 연결된다. 제시부에서는 피아노와 첼로가 동등하게 나타나며 제 1주제와 제 2주제는 대조적인 느낌을 준다. 제 1악장과 마찬가지로 발전부는 제시부에 비해 짧고 제 1주제의 변형으로 이루어진다. 재현부는 피아노의 반주형태만 변형되어 전형적인 소나타 형식으로 다시 등장하고 코다는 변형된 제 1주제 선율로 나타난다.

## 2) 피아노와 첼로의 관계분석

제 3악장의 서주부는 피아노의 오른손 주제 선율과 왼손의 알베르티 베이스를 사용한 반주부로 시작된다. 첼로는 한마디 간격을 두고 피아노의 주제 선율과 비슷한 아티클레이션으로 대선율을 나타낸다. 마디9부터 주제선율은

첼로에 의해 다시 한 번 제시되며 반주역할을 하는 피아노는 첼로의 선율을 드러내기 위해 한 옥타브 낮게 연주한다. 피아노의 오른손파트는 처음 첼로의 성부에서 나타난 대선율을 연주하지 않고, 꾸밈음으로 첼로 선율을 도와준다. 피아노의 주제선율은 E장조의 딸림7화음을 사용하여 첼로에게 주제선율을 넘겨주었으며, 첼로의 주제선율은 E장조의 7음에 임시표를 주어 주제선율을 확장시키며 다음의 Allegro vivace로 가기위한 준비를 한다. 첼로의 주제선율은 A장조의 딸림화음을 사용하여 빠른 소나타로 자연스럽게 연결한다(악보23).

<악보23> 제 3악장 마디1-18

**Adagio Cantabile**

대선음  
*p*

주제선음  
*p* *tr*

5

*cresc.* *p* *tr* *tr*

*cresc.* *p dolce* V7/E major

9

역할교환

한음여 낮아진 반주부

*cresc.* *cresc.*

14

*p* *ad libitum*

*p* V7/A major

마디19부터 Allegro vivace의 2/2박자 A장조 소나타형식의 곡이 시작된다. 제 1주제는 첼로로 먼저 피아노보다 상성부로 제시되며, 피아노의 연타리듬의 반주가 동반된다. 주제선율은 점점 커지면서 *f*로 마무리되며 갑자기 *p*로 변한 피아노의 상행 선율을 다리삼아 두 악기의 역할이 바뀌고 피아노에게 주제 선율이 넘어간다. 첼로는 I도 화성의 근음으로 지속하여 피아노보다 낮은 음으로 반주역할을 하다가 피아노의 베이스 선율을 보충한다(악보24).

<악보24> 제 3악장 마디19-34

19 **Allegro vivace**

*dolce* 제 1주제 *cresc.*

**Allegro vivace**

*pp* *cresc.*

24 *f* *f p* *dolce*

지속저음. 베이스 선을 강화

역함교할

28

32 *cresc.* *p* *cresc.* *p*

마디38부터는 첼로와 피아노의 왼손파트 음들이 서로 교차로 주고받으며 음량을 상승시키고, 마디40부터는 첼로의 성부와 피아노의 오른손 성부가 역할이 바뀌어 진행된다(악보25).

<악보25> 제 3악장 마디38-42

The musical score for measures 38-42 is presented in two systems. The first system covers measures 38-40, and the second system covers measures 41-42. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is written for a cello and piano. In measure 38, the piano part has a 'cresc.' marking. An arrow labeled '역할교환' (role exchange) points to measure 40, where the piano's right hand and the cello's part swap roles. The piano part continues with a 'cresc.' marking through measure 40. In measure 41, the piano part has a 'f' marking, and the cello part has a 'ff' marking. The score ends in measure 42 with a final chord in the piano part.

마디46부터 첼로에서 시작하는 제 2주제가 시작하며 첼로의 선율에 대하여 피아노가 첼로보다 한 옥타브 낮은 성부에서 화음진행으로 응답을 한다. 같은 형태로 반복이 되며, 제 2주제의 처음 첼로의 선율 리듬으로 피아노가 받아 진행되며 첼로의 대선율이 상성부에서 나타난다.(악보26).

<악보26> 제 3악장 마디46-57

46 dolce 첼로 선율에 대한 피아노 선율 응답

52 첼로 선율과 같은 리듬 사용 p

cresc. p

마디61부터 첼로와 피아노 오른손은 모방 기법을 이용하여 한마디 간격으로 서로 주고받으며 선율을 노래한다. 마디65부터 첼로와 피아노의 오른손은 3도 간격의 같은 리듬으로 나오며 피아노 왼손의 4도 도약과 순차진행, 크레센도의 사용과 피아노 오른손의 옥타브를 이용하여 진행한다(악보27).

<악보27> 제 3악장 마디61-71

61 *p* 모방진행

64 *cresc.* 3도 병행진행  
*cresc.* 순차진행  
 4도 도약

66

69 *ff* 3도 병행 *fp*

Detailed description of the musical score: The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems of staves. The first system (measures 61-63) starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. An annotation '모방진행' (imitation progression) with arrows points to the right hand's melodic line. The second system (measures 64-65) continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Annotations include '3도 병행진행' (3rd degree parallel progression) and '순차진행' (sequential progression) with '4도 도약' (4th degree leap) pointing to a specific interval in the left hand. The third system (measures 66-68) features a forte (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 69-71) starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. An annotation '3도 병행' (3rd degree parallel) points to a specific interval in the right hand. The system ends with a *fp* dynamic marking.

마디71부터는 발전부로 들어가기 위해 전조를 준비한다. 처음에는 피아노로 시작하여 일정한 형태로 하행하며 같은 음역의 첼로가 이어받아 발전부로 들어간다(악보28).

<악보28> 제 3악장 마디71-76

The image shows a musical score for measures 71-76. It consists of two systems of staves. The first system (measures 71-73) features a piano part in the upper staff and a cello part in the lower staff. The piano part begins with a forte-piano (*fp*) dynamic and a descending melodic line. The cello part provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 74-76) continues the piano part with a *dolce* marking and a first ending bracket. An annotation '↑ 같은성부' (↑ same voice part) points to the piano part in measure 74. The cello part continues with a descending line.

발전부는 제 1주제의 첫 부분을 축소하여 사용하였으며 하나의 조성으로 이루어진 것이 아니라 지속적으로 전조된다. 마디77부터 변형된 선율이 등장하며 상행하는 첼로와 하행하는 피아노의 왼손이 번갈아 가면서 한마디 간격으로 3도씩 하행하는 음정관계가 나타난다(악보29).

<악보29> 제 3악장 마디76-80

76

(C)

제 1주제 축소

*p*

(A)

79

(F)

(D)

마디81에 와서 선율은 피아노의 양손 반주 사이에서 첼로에서만 나타나며 처음에는 두 마디씩 같은 패턴으로 상행한다. 점차 같은 패턴이 줄어들어 피아노와 같이 온음으로 상행하여  $\sharp$ 의 C장조 정점에 이르게 된다(악보30).

<악보30> 제 3악장 마디81-89

81

2마디 형태로 상행 반복      피아노 성부 사이의 내성부 첼로 선율      *cresc.*      1마디 형태로 상행 반복

*pp*      *cresc.*

86

3. 6도 간격 병행

*ff*

정점에 이른 첼로의 선율은 피아노의 16분음표 상, 하행 음계와 화음진행으로 이어나가고 다시 첼로가 4개의 저음부터 고음까지 이르는 더블스탐을 연주한 후 하행으로 연결시킨다. 피아노의 상, 하행 음계와 그에 응답하는 첼로선율이 다시 반복되고, C장조의 7음인 'B'에 임시표를 두어 전조된다(악보31).

<악보31> 제 3악장 마디89-91

89

89-1

*ff* CC(첼로의 최저음)- c<sup>3</sup>까지 사용

*ff*

마디90에서 시작된 첼로의 음형은 피아노와 첼로를 통해 리듬형태를 모방한다. 마디94에 와서 첼로에서 나왔던 선율이 피아노에 다시 등장하고 한박자 간격으로 피아노의 오른손과 첼로가 맞물려 한음씩 상행되며 진행된다. 순차진행으로 상행되는 피아노의 왼손은 피아노의 오른손과 첼로와 맞물려 반진행으로 전개된다(악보32).

<악보32> 제 3악장 마디89-103

89  $8^{va}-1$   
*ff* 리듬 모방

92  $8^{va}-1$

95 (E) (E) (B b) (D) (F)

98 (G) tr (A)

100 (B) *dim.* *p* *pp* *dim.* *p* *pp*

재현부의 제 2주제는 딸림조인 E장조 대신 원래 장조, A장조로 나타났으며 제시부와 비슷한 진행으로 전개되었다. 제 2주제와 코데타를 연결해주는 연결구는 제시부의 피아노성부 위에 상성역할을 한 첼로의 성부와 다르게 피아노 옥타브 오른손 안에 첼로의 선율이 들어가 내성의 역할을 하였다(악보 33).

<악보33> 제 3악장 제 2주제와 코데타의 연결구

a. 제시부의 연결구 마디54-58

b. 재현부의 연결구 마디150-154

재현부의 코데타는 제시부와 비슷하게 진행되며, 마디164부터 피아노와 첼로는 동형진행으로 교환한다. 마디166에 와서 모든 성부가 8도 간격의 병행으로 진행된다(악보34).

<악보34> 제 3악장 마디164-167

164

*f* (*f*)

피아노 왼손-> 첼로-> 피아노 오른손  
을 교환하여 상승 선율을 나타냄

166

8도 병행 진행

*fp*

코다는 피아노의 오른손이 앞에서 나왔던 짧은 16분음표의 같은 모양으로 반주역할을 하며, 첼로와 피아노의 오른손은 축소된 제 1주제로 한 옥타브 간격으로 맞물려 노래하며, 마디211부터 8도 간격의 병행형태로 나타나 점차 작아지며 하행한다. 작아진 선율은 다시 첼로에서만 나타나며 피아노는 제시부에 처음 등장한 반주형태인 8분음표 연타를 각 손에 나누어 등장시켰다. 따로 등장한 반주형태는 하나로 합쳐져 음량을 상승시켰으며, 첼로의 선

울과 함께 마무리된다(악보35).

<악보35> 제 3악장 마디207-220

207

*ff*

*ff*

210

*dim.* 첼로와 피아노 왼손 8도 병행

*dim.*

213

*pp*

*pp*

216

첼로는 피아노 양손 사이의 내장<sup>8</sup>역할

*f*

*cresc.*

*f*

#### 4. 다른 시기의 소나타와 비교

##### 1) 초기 소나타 제 1번과 비교

베토벤 중기에 작곡된 제 3번 소나타에서의 두 악기의 관계가 베토벤이 초기에 작곡한 소나타들과 어떠한 차이점이 있는지 알아보기 위하여 제 1번 소나타와 비교하려 한다.

앞에서 분석한 제 3번 소나타에서 두 악기는 거의 동등하게 역할이 나누어졌다. 그에 비해 제 1번 소나타는 피아노가 곡을 주도적으로 이끌어가고 있으며 대부분의 연결구는 피아노의 독주로 진행되고, 첼로는 긴 음가의 지속음으로 나타난다. 대표적인 예로 두 소나타의 제 1악장의 제 1주제의 비교로 두 악기 간의 역할을 알아본다. 제 1번 소나타의 제 1주제는 피아노와 첼로가 주제선율을 교환하여 나타나지만 교환하는 연결구의 역할을 대부분이 피아노에서 나타난다. 제 1번 소나타의 제 1악장 마디35부터 나타난 첼로의 동음연타는 피아노의 주제선율이 나타는 동안 지속될 것처럼 보이지만 어느 순간 사라지고 피아노의 독주만 나타난다. 또한 연결구는 피아노의 독주로 이어지며 첼로의 주제선율이 나타난 피아노의 반주부는 첼로와 다르게 어느 순간 사라지지 않고 계속해서 나타난다. 제 3번 소나타의 제 1악장에 나타난 제 1주제는 첼로가 먼저 독주로 나타나고 피아노가 연결되고 다시 두 악기의 역할이 교환되는 대등한 관계를 나타낸다(악보36, 악보2 p.28 참고).

<악보36> 제 1번 제 1악장 마디35-51

35 **Allegro**

*p*

**Allegro**

*p dolce* 피아노 주제 선율

*tr*

38

42

*tr*

*sf*

45

48

*(p dolce)* 주제 선율 교환

*p*

첼로의 음역에 있어서 제 1번 소나타는 대부분 중저음역대에서 연주가 된다. 고음역대에 선율이 나타나지 않는 것은 아니지만 대부분 중저음역대이다.<sup>72)</sup> 반면 피아노는 최저음(F<sup>2</sup>)부터 최고음(f<sup>3</sup>)까지 다양하게 사용되었다. 제 3번 소나타는 첼로와 피아노가 모두 모든 음역을 다양하게 사용하였으며 특히 피아노는 베토벤이 작곡할 당시 없었던 음까지 작곡하여 악보에 괄호( )표시를 하여 나타내었다(악보10 p.36 참고). 당시에는 나타낼 수 없는 음이었지만 지금은 연주가 가능하다.

## 2) 후기 소나타 제 5번과 비교

제 3번 소나타에서 나타난 두 악기의 역할 관계가 베토벤 후기 소나타에 오면서 어떻게 발전하였는지를 알아보기 위해 제 4번과 제 5번의 두 개의 소나타 중 제 5번소나타와 비교해보려고 한다.

제 3번 소나타에서 두 악기의 관계는 거의 동등한 입장에서 역할을 교환하는 것이었다면, 후기에 작곡된 제 5번 소나타는 제 3번 소나타에서 나타난 역할교환을 포함하고 대위법적 모방이 더해졌다고 할 수 있다. 제 3번 소나타에서 대위법적 모방이 나타나지 않은 것은 아니지만 제 5번 소나타에서 본격적으로 활용하였다. 제 1악장의 마디29부터 첼로에서 나오는 제 2주제 선율은 피아노에서 다시 모방되어 나온다. 이 선율은 계속 변형되어 반복된다(악보37, 악보5 p.31 참고).

---

72) 제 1번 소나타의 첼로 음역대는 (C-d<sup>2</sup>)이며, 제 3번소나타의 음역대는 (C-f<sup>#2</sup>)이다.

<악보37> 제 5번 제 1악장 마디29-50

29 *fp* *pizz.* *arco*  
 선율 모방

35 변형 모방  
 선율 모방

40 *cresc.* *f*  
*cresc.* *f* *sf*

44 *sf* *sf* *p* *f*

47 *dim.* *cresc.* *f*  
*dim.* *cresc.* *f*  
 8도 병행

제 5번 소나타에서 첼로의 역할이 더욱 드러나는 제 3악장에서는 푸가를 사용하여 첼로가 하나의 성부로 역할을 하였다. 특히 악장의 시작을 첼로 독주로 나왔다는 점에서 제 5번 소나타는 제 3번 소나타와 비슷하지만, 제 5번 소나타는 주제 성부 전체를 제시한 반면 제 3번 소나타는 주제의 절반만을 독주로 하고 후반부는 페달톤으로 처리되었다는 점에서 차이가 있다 (악보38, 악보2 p.28 참고).

<악보38> 제 5번 제 3악장 마디1-15

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-7, with the cello part in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The second system shows measures 8-11, with the cello part in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The third system shows measures 12-15, with the cello part in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The score includes tempo markings such as 'Allegro' and 'Allegro fugato', and dynamic markings like 'p' and 'leggiermente'. The text '첼로 주제 선율' is written in the first system.

제 3악장에서 하나의 독립적인 성부로 발전한 첼로는 피아노의 다른 성부와 같은 형태로 진행될 경우 같은 음정으로 음향을 강조하기 보다는 첼로의 성부가 3도 병행, 옥타브 병행 등을 사용하여 전체적인 화음을 형성하도록 하였다. 제 3번 소나타에서도 병행을 사용하여 진행되었지만 대부분 제 5번 소나타보다는 단순한 8도 병행 구조를 가지고 있다(악보39, 악보13 p.39 참고).

<악보39> 제 5번 제 3악장 마디46-50

46

*p* 첼로와 피아노 왼손 대선율로 3도 병행진행

*p* 피아노 오른손 응답

*fp* *fp*

제 5번 소나타에 나타난 첼로와 피아노는 리듬적, 음형적, 음정 간에 독립적인 성격을 가지며, 더욱 유기적인 관계로 발전되었다. 첼로의 전형적인 역할이었던 지속저음과 피아노의 베이스선율의 중복은 줄어들고 첼로는 하나의 성부로 자리 잡게 되었다.

## V. 결론

베토벤의 5개의 피아노와 첼로를 위한 소나타는 이중주 소나타로써 두 악기의 관계 변화를 잘 알 수 있다. 이는 피아노의 역할이 향상된 것이 아니라 첼로 역할의 비중이 높아지면서 두 악기의 관계가 대등하게 된 것이다. 본 논문은 베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 Op.69>를 바탕으로 두 악기의 관계를 연구하였으며, 두 악기가 동등한 입장에서 조화를 이루어 연주해야 한다는 것을 제시하는데 그 목적이 있다.

<Op.69>는 베토벤의 중기 작품으로 피아노와 첼로의 관계에 있어 다른 시기 작품들과 비교하는 데에 기준점이 된다. 첼로는 <Op.5>에서의 보조적인 역할에서 <Op.69>에 와서 선율악기로써 주체적 역할로 다루어졌으며, <Op.102>에 이르러 독자적인 하나의 성부로 발전하게 되었다.

대표적 예로 첼로의 독주부분을 들 수 있는데, 전기 소나타에서는 첼로의 독주부분이 나타나지 않았다. 그러나 중기 소나타에 와서 첼로의 독주는 주제의 전반부에 나타났으며, 후기 소나타에 이르러 완전한 주제 선율을 제시하였다. 또한, 지속저음의 기능에서 선율적 기능으로 바뀐 첼로는 음역의 변화까지 가져왔다. 초기 보조적 역할이었던 첼로는 대부분 저음성부에서 노래했지만, 선율적 역할로 바뀐 첼로는 전 음역에서 고루 나타났다. <Op.69>에는 전 악장에 걸쳐 첼로가 저음을 연주하는 경우가 눈에 띄게 줄었으며, 대신 선율을 담당하는 중, 고음음역이 증가하였다. 첼로의 보다 넓어진 음역으로 베이스를 강조하여 음량을 풍성하게 하는 것 뿐만 아니라, 피아노의 양손 음역 사이에 독립적인 중간 성부를 담당하여 화음을 형성하는 역할까지 담당하게 되었다.

선율적인 역할을 담당하는 첼로는 피아노와 대등한 관계가 되었으며, 대등해진 두 악기의 관계는 <Op.69>에서 주로 역할을 교환하는 방식으로 사용되었다. <Op.69>에 사용된 역할 교환의 방식으로는 다른 악기에 의한 선율

연장, 선율을 제시한 악기에 대한 응답, 모방 기법 등이 있으며, 이는 주제 선율 뿐만 아니라 반주부에서도 나타난다. 이후 작곡된 <Op.102>는 <Op.69>에 나타난 두 악기의 관계를 바탕으로 더욱 유기적인 악기 관계로 발전하게 되었다.

<피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 Op.69>는 선율 악기로 인정받은 첼로와 피아노가 두 악기의 역할 면에서 균형적인 관계를 이룬 이중주 소나타이며, 두 악기의 상호보완적 관계로 발전해 가는 후기 소나타에 밑바탕이 되는 작품이다.

## 참고 문헌

- 김미영. “실내악에서의 피아노의 역할: 이중주 소나타를 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2007.
- 김방현 역. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤」. 서울: 음악세계, 1999.
- 김용환. “피아노 제작기술의 발달과 그 영향.” 「음악과 민족」 제26호 (2003): 365-391.
- 김윤화. “L.v. Beethoven의 Cello Sonata Op.102, No.1에 대한 연구(베토벤 기보법과 현대식 기보법의 차이로 인한 원전악보간의 차이점 연구).” 연세대학교 석사학위 논문, 2005.
- 김정현. “L. Van Beethoven의 Violoncello Sonata 제3번 A장조 op.69의 연주해석법에 관한 비교 연구.” 중앙대학교 석사학위 논문, 1995.
- 박제성. “카잘스가 발견한 첼로의 성서.” 「String & bow」 제136호 (2010): 85-86.
- 배지은. “베토벤의 <이중주 소나타>에 나타난 페달 표시에 관한 연구.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2012.
- 백기풍, 이봉기, 김미경 편저. 「Beethoven 32곡곡의 피아노 소나타 전곡 분석과 연주법」. 서울: 작은 우리, 1993
- 오혜숙. 「첼로의 새로운 이해」. 서울: 학림사, 2005.
- 윤현경. “Ludwig van Beethoven의 첼로와 피아노를 위한 소나타 No.3 op.69에 대한 연구 분석.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2002.
- 이미라. “피아노의 발달과정과 구조에 관한연구.” 단국대학교 석사학위 논문. 1997.

- 이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위 논문. 2012.
- 차호성, 오희숙. 「들으며 배우는 관현악문헌: 실내악 1」. 서울: 심설당, 2003.
- 최선미. “L. v. Beethoven Sonata for Piano and Violoncello에 나타난 두 악기의 역할관계.” 한세대학교 박사학위 논문, 2010.
- Bach, Johann Sebastian. Johannespassion, BWV 245. Leipzig: Hermann Kretzschmar.
- Baker, Anne, Pimlott. 「베토벤 평전」. 이종길 역. 경기: 길산, 2002.
- Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*. München: G. Henle Verlag.
- Bekker, Paul. 「오케스트라」. 김용환, 김정숙 역. 서울: 음악 세계, 2003.
- Bonta, Stephen and Wijsman, Suzanne. “Violoncello” *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Press, 2001.
- Gillespie, J. 「피아노 음악」. 제 2판. 김경임역. 대구: 계명대학교 출판부, 2005.
- Grout, Donald J., Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder. 「그라우트의 서양음악사 하」. 제7판 민음기 외. 서울: 이앤비 플러스, 2009.
- Haydn, Franz Joseph. Quartets, Op.50 Cello. London: W. Forster.
- Kirby, F. E. 「피아노 음악사-20세기 말까지」. 김혜선 역. 경기: 다리, 2003.
- Newman, William S. *The Sonata in the Classic Era*. 3rd ed. New York: W. W. Norton & Co., 1883.
- Pauly, G. Reinhard. 「고전시대의 음악」. 김혜선 역. 서울: 다리, 2003.
- Robin, Stowell. *Performing Beethoven*. Cambridge University Press

- Cambridge, 1994.
- Rosenblum, Sandra P. 「고전과 피아노 음악의 연주」. 김경임 역. 대구: 계명대학교 출판부, 2002.
- Seipmann, Jeremy. 「베토벤, 그 삶과 음악」. 김병화 역. 서울: Photonet, 2009.
- Skowroneck, Tilman. "The Keyboard Instruments of the Young Beethoven." *Beethoven and His World*. ed. Scott Brunham and Michael P. Steinberg. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Werner-Jensen, Arnold, Ratle, Josef Franz and Ernst, fred Man. 「The Music- 음악의 역사」. 이수영 역. 서울: 예경, 2006.

## ABSTRACT

The analysis of the relations between Piano and Violoncello  
focused on Beethoven's <Sonata for Piano and Violoncello No.3  
A major Op.69>

Kim, Bom Yi

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) is a composer who wrote sonatas for piano and cello for the first time. Before Beethoven used the cello in his works, the cello mainly had been used as a supplementary instrument for the bass part of the keyboard instrument. Although the role of the cello was expanded at Haydn and Mozart's time, they also haven't composed any sonatas for the piano and cello.

Beethoven composed his five sonatas for the piano and cello throughout his life time. <Sonata for Piano and Violoncello Op.5 No. 1, 2>, written in Beethoven's earlier time was in its experimental stage making various compositional techniques such as tempo changes using slow introduction, counterpoints and etc mainly composed for the piano. Further, this sonata was composed for the piano, therefore, it is described as "Pour le

Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncello Oblige” on the cover of the score. <Sonata for Piano and Violoncello No. 3 A major Op.69> composed in Beethoven middle stage, opens, the first movement with a cello solo, showing that the role of cello increases in his music. The range of cello which was focused on the middle and low notes was extended to C- $\sharp^2$ , as a result, the cello started to play a wide-ranging melodies. Moreover, the cello became a melodic instrument that could be substituted with the piano. In <Op.5, No.1>, mainly piano is in charge of the bridge passage contrary to the similar proportion of piano and cello in the bridge passage of <Op.69>. Beethoven’s late work <Sonata for Piaan and Violoncello Op.102 No. 1, 2> shows not only the exchange of roles of two instruments, but expansion of roles of them throughout contrapuntal copies.

This dissertation analyses the development background of chamber music, the development process of piano and cello and types of chamber music in Beethoven’s period, further, it discusses the features of Beethoven’s sonata for piano and cello. Moreover, this dissertation examines roles in the relations between piano and cello based on Beethoven’s <Sonata for Piaan and Violoncello No. 3 A major Op.69>, and compares that with how other sonatas use instruments in different period.

## 부록

다음 표는 본 논문에 사용된 악보를 토대로 두 악기의 관계를 분류한 것이다(표13). 제 1악장은 악보2-14, 제 2악장은 악보15-22, 제 3악장은 악보 23-35에서 볼 수 있다.

<표13> 두 악기의 관계

두 악기의 관계		악보 번호			
		제 1악장	제 2악장	제 3악장	
교환	선율 연장	2, 5		28	
	응답	8	16	26, 31	
	모방	선율모방	2, 3, 5, 6, 13, 15	17, 18, 20	23, 24, 25, 29
		음형모방	4	17	34
		리듬모방		20	26, 32
		맞물려모방	7, 8, 10, 11, 12, 14		27, 32, 35
병행	8도 병행	12, 13	19, 21, 22	34, 35	
	3도 병행		18, 20	27, 30	