



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

지 형 주 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤 첼로소나타 Op.5, 1번과
2번의 제1악장 비교분석 연구

2019

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

김 유 나

베토벤 첼로소나타 Op.5, 1번과
2번의 제1악장 비교분석 연구

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 유 나

인 준 서

김유나의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장..... 권 오 연(서명 또는 인)

심 사 위 원 김 미 영(서명 또는 인)

심 사 위 원 지 형 주(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문에서는 베토벤의 5개의 첼로 소나타 중 Op.5의 1번과 2번을 분석하고 비교하였다. 첼로 소나타 1번과 2번은 1796년에 작곡된 것으로, 베토벤의 초기 양식이 나타난다.

본론에서는 Op.5, 1번과 2번의 제1악장을 서주부, 제시부, 발전부, 재현부, 코다를 기준으로 형식 및 구조, 주제의 전개와 선율 확장, 조성과 화성 등을 분석하였다. 분석 후에는 두 작품의 제1악장을 비교하였는데, 순서는 상기의 분석과 동일한 방식으로 나누었으며 주제의 성격과 조성의 관계, 구조, 형식 등을 비교하였다.

첼로 소나타 1번은 34마디의 자유로운 형식의 서주부로 시작되며, 제1주제와 제2주제는 F장조와 C장조로 5도권의 조성관계를 이루며 독립적인 경과부가 그 사이를 연결한다. 종결부와 소종결부에서는 앞서 나온 요소를 사용하며, 발전부는 제1주제 요소, 종결부, 경과부의 요소를 사용하여 발전된다. 재현부는 거의 동일하게 재현된다. 코다에서는 제1주제의 요소를 변형시켜 반복하며 마지막에 한 번 더 제1주제 선율 4마디를 재현하며 곡을 마무리 한다.

첼로 소나타 2번은 서주부가 44마디로 3부분(A, B, A')으로 나뉘며, 제1주제와 제2주제는 g단조와 Bb 장조로 전형적인 소나타 형식의 조성 구조를 가진다. 경과부는 독립적이며 제1주제선율보다 더 강한 인상을 준다. 종결부와 소종결부에서는 앞에서 사용된 요소를 변형시켜 진행한다. 발전부는 경과부 요소, 제2주제의 요소를 사용하여 발전시킨다. 재현부의 제1주제는 원조로 재현되며, 경과부는 축소시켜 변형하였다. 제2주제는 원조의 으뜸조로 재현되며, 종결부와 소종결부는 제시부와 동일하게 재현되다가 연장된다. 코다는 경과부의 요소로 시작되어 제1주제의 요소를 변형시켜 반복하며 끝난

다.

두 개의 소나타 1악장을 분석한 결과, 두 곡은 같은 작품번호로 묶여 있지만 두 곡의 성격에서 다른 면모를 찾아볼 수 있다. 베토벤의 《첼로 소나타 1번, 2번》은 하이든과 모차르트의 유산을 이어받으면서, 거기에 첼로의 독주적 기능을 사용하여 자신만의 양식과 혁신을 실현해 나가는 기초를 마련한 것을 확인할 수 있었다. 따라서 첼로와 피아노를 위한 진정한 이중주 소나타라는 새로운 장르로 첼로의 역사에서 하나의 획을 그은 작품으로 베토벤의 진가가 나타나는 작품으로 평가될 수 있다.

목 차

논문개요

표 목차 및 악구도해 목차

악보 목차

I. 서론	1
1. 연구의 필요성과 목적	1
1. 연구의 내용 및 방법	2
II. 이론적 배경	4
1. 베토벤의 시기별 분류와 음악적 특징	4
2. 베토벤 첼로 소나타의 전반적 이해	7
1) 초기	9
2) 중기	11
3) 후기	13
III. 첼로 소나타 작품 분석 및 비교	16
1. 첼로 소나타 1번 제1악장 분석	16
1) 서주부 분석	17
2) 제시부 분석	21
3) 발전부 분석	34
4) 재현부 분석	40
5) 코다 분석	44

2. 첼로 소나타 2번 제1악장 분석	47
1) 서주부 분석	48
2) 제시부 분석	53
3) 발전부 분석	61
4) 재현부 분석	64
5) 코다 분석	68
3. 첼로 소나타 1번과 2번의 제1악장 비교분석	71
1) 서주부 비교	71
2) 제시부 비교	72
3) 발전부 비교	76
4) 재현부 비교	77
5) 코다 비교	79
IV. 결론	81
참고문헌	84
ABSTRACT	87

표 목 차

<표 1> 베토벤 시기별 음악적 특징	9
<표 2> 첼로 소나타 1번과 2번의 구성과 형식	11
<표 3> 첼로 소나타 3번의 구성과 형식	13
<표 4> 첼로 소나타 4번과 5번의 구성과 형식	15
<표 5> 첼로 소나타 1번의 제1악장 구조	17
<표 6> 첼로 소나타 1번 제1주제부의 전반부와 후반부의 구성	24
<표 7> 첼로 소나타 1번 제2주제부의 전반부와 후반부의 구성	29
<표 8> 첼로 소나타 1번 발전부의 구성과 특징	40
<표 9> 첼로 소나타 2번의 제1악장 구조	48
<표 10> 첼로 소나타 2번 제1주제부의 전반부와 후반부 구성	55
<표 11> 첼로 소나타 2번 제2주제부의 전반부와 후반부의 구성	59
<표 12> 첼로 소나타 2번 발전부의 구성과 특징	64
<표 13> 첼로 소나타 1번과 2번의 제1악장 서주부 비교	71
<표 14> 첼로 소나타 1번과 2번의 제시부 비교	72
<표 15> 첼로 소나타 1번과 2번의 발전부 비교	76
<표 16> 첼로 소나타 1번과 2번의 재현부 비교	77
<표 17> 첼로 소나타 1번과 2번의 코다 비교	79

악 구 도 해 목 차

<악구도해 1> 첼로 소나타 1번 제1주제부의 악구도해	22
<악구도해 2> 첼로 소나타 1번 제2주제부의 악구도해	28
<악구도해 3> 첼로 소나타 2번 제1주제부의 악구도해	54
<악구도해 4> 첼로 소나타 2번 제2주제부의 악구도해	58

악 보 목 차

<악보 1> 1번, 제1악장, 서주부, 마디1-6	18
<악보 2> 1번, 제1악장, 서준부, 마디7-14	20
<악보 3> 1번, 제1악장, 서주부, 마디17-18	20
<악보 4> 1번, 제1악장, 제시부, 마디49-57	22
<악보 5> 1번, 제1악장, 제시부, 마디35-42	23
<악보 6> 1번, 제1악장, 제시부, 마디57-62	25
<악보 7> 1번, 제1악장, 제시부, 마디64-68	26
<악보 8> 1번, 제1악장, 제시부, 마디73-80	27
<악보 9> 1번, 제1악장, 제시부, 마디81-84	29
<악보 10> 1번, 제1악장, 제시부, 마디93-97	30
<악보 11> 1번, 제1악장, 제시부, 마디108-113	30
<악보 12> 1번, 제1악장, 제시부, 마디117-120	31
<악보 13> 1번, 제1악장, 제시부, 마디121-126	32
<악보 14> 1번, 제1악장, 제시부, 마디144-150	33
<악보 15> 1번, 제1악장, 제시부, 마디158-160	33
<악보 16> 1번, 제1악장, 발전부, 마디 161-168	35
<악보 17> 1번, 제1악장, 발전부, 마디 172-175	36

<악보 18> 1번, 제1악장, 발전부, 마디184-187	36
<악보 19> 1번, 제1악장, 발전부, 마디188-189	37
<악보 20> 1번, 제1악장, 발전부, 마디194-197	38
<악보 21> 1번, 제1악장, 재경과부, 마디205-209	39
<악보 22> 1번, 제1악장, 재경과부, 마디217-220	40
<악보 23> 1번, 제1악장, 재현부, 마디221-224	41
<악보 24> 1번, 제1악장, 재현부, 마디236-239	42
<악보 25> 1번, 제1악장, 재현부, 마디254-257	42
<악보 26> 1번, 제1악장, 재현부, 마디339-342	44
<악보 27> 1번, 제1악장, 코다, 마디362-367	45
<악보 28> 1번, 제1악장, 코다, 마디368-371	45
<악보 29> 1번, 제1악장, 코다, 마디385-394	46
<악보 30> 2번, 제1악장, 서주부, 마디1-4	49
<악보 31> 2번, 제1악장, 서주부, 마디7-12	50
<악보 32> 2번, 제1악장, 서주부, 마디22-27	51
<악보 33> 2번, 제1악장, 서주부, 마디30-36	52
<악보 34> 2번, 제1악장, 서주부, 마디37-39	53
<악보 35> 2번, 제1악장, 제시부, 마디45-52	54
<악보 36> 2번, 제1악장, 제시부, 마디70-80	56

<악보 37> 2번, 제1악장, 제시부, 마디98-105	57
<악보 38> 2번, 제1악장, 제시부, 마디106-113	57
<악보 39> 2번, 제1악장, 제시부, 마디144-155	60
<악보 40> 2번, 제1악장, 제시부, 마디164-173	61
<악보 41> 2번, 제1악장, 발전부, 마디216-220	62
<악보 42> 2번, 제1악장, 발전부, 마디221-225	62
<악보 43> 2번, 제1악장, 발전부, 마디264-271	63
<악보 44> 2번, 제1악장, 재현부, 마디315-322	65
<악보 45> 2번, 제1악장, 재현부, 마디337-343	65
<악보 46> 2번, 제1악장, 재현부, 마디374-381	67
<악보 47> 2번, 제1악장, 재현부, 마디466-471	68
<악보 48> 2번, 제1악장, 코다, 마디481-492	69
<악보 49> 2번, 제1악장, 코다, 마디538-553	70
<악보 50> 1번, 제1악장, 제시부, 제1주제 선율	73
<악보 51> 1번, 제1악장, 제시부, 제2주제 선율	73
<악보 52> 2번, 제1악장, 제시부, 제1주제 선율	74
<악보 53> 2번, 제1악장, 제시부, 제2주제 선율	74

I. 서론

1. 연구의 필요성과 목적

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전시대와 낭만시대를 살았던 작곡가로 그의 수많은 기악 작품에는 베토벤의 창작성이 유감없이 발휘되었다. 베토벤의 작품 중에서 5개의 첼로 소나타는 역사적으로 매우 큰 의미가 있다. 하이든과 모차르트의 첼로 음악에서도 단지 저음 성부를 담당하는 악기에 가까웠다.¹⁾ 하지만 베토벤은 첼로라는 악기를 이전과 전혀 다른 시선으로 바라보았으며, 첼로와 피아노를 위한 소나타를 처음으로 작곡함으로써 첼로의 역사에서 하나의 획을 그었다.

첼로 소나타가 등장한 것은 악기의 발달 및 기교의 발전과도 연관성이 깊다, 첼로는 18세기에 들어 다양하게 개량되었으며, 전보다 더 부드럽고 탄력 있는 음색을 얻게 되었다.²⁾ 같은 시기, 피아노 역시 음량이 증가되고 건반이 보다 민감하게 반응하며 풍부한 울림을 가지게 되어, 이전보다 더 오래 울림이 지속되었다.³⁾

이러한 악기별 발전 속에서 베토벤은 첼로가 독주악기로서 가지는 요소를 최대한 활용하여 첼로 소나타를 작곡함으로써, 첼로를 당대의 피아노와 동등한 위치로 만들었다. 그러므로 베토벤의 첼로 소나타는 음악사적으로 상당히 중요한 의미를 가지며, 연구 대상으로 그 가치가 있다고 할 수 있다.

본 논문의 분석 대상인 첼로 소나타 Op.5, 1번과 2번은 첼로와 피아노를 위한 소나타 5개 중 첫 작품이다. Op.5, 1번과 2번은 1796년 같은 해에 작곡

1) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2013), 69.

2) 김을곤, 『음악의 이해와 감상을 위한 새 악기 해설』 (서울: 아름출판사, 1995), 219.

3) 김선미, “베토벤 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.5 no.2의 분석연구,” (경원대학교 석사학위논문, 2010), 9.

되어 그의 작품 시기 중 초기에 해당하는 작품인 만큼 하이든과 모차르트의 영향을 받았는데, 하이든의 어법으로⁴⁾ 가벼운 반주 위에 친숙하게 느껴지는 주제와 모차르트의 형식을 구분 짓고 스타일과 주제를 강하게 대비시켜 작곡 하였다.⁵⁾

이 논문의 연구 필요성은 다음과 같다. Op.5, 1번과 2번은 첼로와 피아노를 위한 소나타 5개 중 첫 작품으로서 역사적으로 상당히 중요함에도 불구하고, 중기 작품의 Op.69와 후기 작품의 Op.102의 명성과 완성도 때문에 그 중요도가 다소 희석되었다고 할 수 있다. 하지만 베토벤은 Op.5를 통해 첼로를 피아노와 동등한 독주악기로 활용했다는 점에서 새로운 시각을 제시한 것은 분명하다. 국내 학위논문에서는 Op.5, 1번보다 2번의 연구가 많으며,⁶⁾ 두 작품의 비교 연구는 아직 이루어지지 않았다. 따라서 역사적으로 의미가 있는 첼로 소나타 Op.5, 1번과 2번의 비교 연구를 통하여 베토벤의 음악적 특징을 살펴보는 것이 본 논문이 가지는 목적이다.

2. 연구의 내용 및 방법

베토벤의 첼로 소나타 5개 중 Op.5, 1번과 2번은 1796년 같은 해에 쓰여졌다. 두 곡 모두 2악장으로 구성되었으며 초기의 음악적 특징이 나타난다.

4) Donald J. Grout et al, 민은기 외 5인 옮김, 『그라우트의 서양음악사 (상)』 (서울: 이앤비플러스, 2009), 569-570.

5) Donald J. Grout et al, 『그라우트의 서양음악사 (하)』, 29-30.

6) 선행논문 1번: 최선미, “L. v. Beethoven Sonatas for Piano and Violoncello에 나타난 두 악기의 역할관계,” (한세대학교 박사학위논문, 2011); 선행논문 2번: Op.5 No.2 김경민, “Ludwig van Beethoven Cello Sonata, Op.5, No.2 in g minor의 연구 분석,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2014); 김선미, “베토벤 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.5 no.2의 분석연구,” (경원대학교 석사학위논문, 2010); 박지혜, “베토벤 첼로 소나타 Op.5 No.2 작품분석연구 = A Study on L. v. Beethoven's Cello Sonata Op.5 No.2,” (목원대학교 석사학위논문, 2014); 원지혜, “베토벤 첼로 소나타 제2번, Op.5의 분석: 첼로와 피아노의 관계를 중심으로,” (한양대학교 석사학위논문, 2017).

베토벤은 또한 소나타 형식을 중요하게 생각하였는데, Op.5, 1번과 2번의 제1악장은 모두 소나타 형식이므로 본 논문에서는 각각의 제1악장만을 비교 연구 대상으로 삼는다.

분석에 앞서, 이론적 배경으로 베토벤의 초기, 중기, 후기별 시기 분류와 음악적 특징을 살펴보았고, 세 시기에 나타나는 음악적인 특징들과 첼로 소나타 5곡에 대한 작품 배경을 연관시켜 전반적인 이해를 도왔다.

본론에서는 Op.5, 1번과 2번의 제1악장을 서주부, 제시부, 발전부, 재현부, 코다를 기준으로 형식 및 구조, 주제의 전개와 선율 확장, 조성과 화성 등을 분석하였다. 분석 후에는 두 작품의 제1악장을 비교하였는데, 순서는 상기의 분석과 동일한 방식으로 나누었으며 주제의 성격과 조성의 관계, 구조, 형식 등을 비교하였다.

분석 방법에 있어서 필요한 음악적 용어와 약자 등에 대해서는 송무경의 『연주를 위한 조성음악 분석』을 참조하였다.⁷⁾ 본 연구를 위해 쓰인 악보는 헨레 출판사(G.Henle Verlag)의 것이다.⁸⁾ 음반은 첼리스트 피에르 푸르니에(Pierre Fournier 1906-1986)와 피아니스트 아르투르 슈나벨(Artur Schnabel, 1882-1951)이 연주한 음반을 참고하였다.⁹⁾

7) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석1』 (서울: 예솔, 2013), 제3장 종지, 제13장 악구와 악절송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석2』, 제11장 소나타 형식.

8) Ludwig van Beethoven, *Sonatas for piano and Violoncello* (G.Henle Verlag), 1971, 1999.

9) Ludwig van Beethoven, *Beethoven Complete Cello Sonatas* (Pierre Fournier& Artur Schnabel), PEKC2D1031. 1997.

II. 이론적 배경

1. 베토벤의 시기별 분류와 음악적 특징

베토벤은 5개의 첼로 소나타를 작곡하였다. 1번과 2번(Op.5 No.1, No.2)은 초기에, 3번(Op.69)은 중기에, 4번과 5번(Op.102 No.1, No.2)은 후기에 작곡되었기에 이들의 특징을 살펴보기에 앞서 베토벤의 음악을 시기별로 나눠볼 필요가 있다. 베토벤의 음악을 나누어 보는 것은 학자들마다 의견이 다르나¹⁰⁾, 본 논문은 렌츠(Wilhelm von Lenz 1809-1883)의 시기 구분으로 보았다.¹¹⁾

초기는 1782년에서 1802년으로 ‘모방 혹은 동화(同化)의 시기’ (Period of imitation or assimilation), 중기는 1802년에서 1812년으로 ‘구체화의 시기’(Period of realization), 후기는 1813년에서 1827년으로 ‘명상의 시기’(Period of contemplation)라고 불린다.¹²⁾

초기에는 하이든과 모차르트를 답습하는 시기이다. 베토벤은 1792년 11월부터 1794년 1월까지 하이든에게 음악 교습을 받아¹³⁾ 자유롭고 짜임새 있는

10) 베토벤의 초기와 중기는 1802년 기점으로 보는 것이 공통이나 중기와 후기는 다양한 의견이 있다. 후기의 시작을 1813년(렌츠), 1815년(그라우트 서양음악사, 홍세원), 1816년(피아노 음악), 1817년(조수철), 1820년대(두길 서양음악사) 까지 보기도 하는데 이 본문에서는 렌츠의 년도를 따르기로 한다. John Gillespie, *Five centuries of Keyboard Music* (New York: dover publications, inc, 1960년 중반), 김경림 역, 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교출판부, 2007), 220; 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로』 (서울: 서울대학교, 2002), 37, 85, 140; 홍정수 외 2, 『두길 서양음악사2 - 고전에서 20세기까지』 (서울: 나남출판, 2006), 98; Donald J. Grout et al, 민은기 외 5인 옮김, 『그라우트의 서양음악사 (하)』 (서울: 이앤비플러스, 2013), 27; 홍세원, 『서양음악사 2. 고전. 낭만. 현대』 (서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014), 504-505; Joseph Kerman et al, “Beethoven, Ludwig van”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., edited by Stanley Sadie. (London: Macmillan Press, 2001), 3: 95.

11) Joseph Kerman et al, “Beethoven, Ludwig van”, 3: 95.

12) 년도는 렌츠를 따랐으며, 명칭은 이 책을 따랐다. 이 책에서는 ‘소화’라고 번역하였으나 assimilation의 뜻은 ‘동화’(同化)라고 번역하는 것이 낫다. John Gillespie, *Five centuries of Keyboard Music*, 221.

하이든 어법¹⁴⁾에 가까운 작품을 작곡하였다. 또한 모차르트처럼 형식을 구분 짓고 표현영역을 확장하기 위해 스타일과 주제를 강하게 대비시켰다.¹⁵⁾ 그는 당대의 음악 언어와 장르를 습득하고 점차 자신의 고유한 목소리를 찾아간다. 이때 그는 《첼로 소나타 1번, 2번》, 《교향곡 1번, 2번》, 《피아노 소나타 1번-15번》, 《현악4중주 1번-6번》을 작곡하였다.

중기가 시작되는 1802년은 그에게 있어 전환점이 되는 해이다. 그는 20대 중반에 시작된 컷병의 악화로 점점 사람을 피하여 피아니스트나 지휘자로서의 모든 공식적 활동을 포기해야만 했으며, 의사로부터 청각을 잃을 수도 있다는 말을 듣고 시골로 요양할 것을 권유받아 빈 교외에 있는 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)로 간다. 그 곳은 너무 아름다웠지만 컷병이 차도가 보이지 않자 좌절감, 불안감에 빠져 그 유명한 하일리겐슈타트의 유서를 쓰게 된다. 그러나 그는 타고르는 예술혼으로 죽음에 이르는 고통을 극복한다.

“예술만이 나를 자제시킨다. 아, 내가 해야 할 모든 일이 이루어지기까지는 죽는 것이 불가능하게 여겨진다 [...] 자연의 모든 방해에도 불구하고 가치 있는 예술가와 인간의 대열에 들기 위해 할 수 있는 모든 것을 다하였다.”¹⁶⁾

편지에 나타나듯 그는 이러한 어려움에 대항하듯이 성숙한 작품과 새로운 형식의 음악적 창조를 이루었다. 기존의 형식을 자신의 것으로 받아들여서 완벽한 안정과 평화를 이루고 다양한 음악적 시도를 감행하는데 다양한 조바꿈, 리듬의 확대와 축소 등 그의 음악 언어를 만들어가며 대중성을 획득한다. 이때 그는 《첼로 소나타 3번》, 《교향곡 3번-8번》, 《피아노 소나

13) 조수철, 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』 (서울: 서울대학교출판부, 2007), 16.

14) Donald J.Grout et al, 민은기 외 5인 옮김, 『그라우트의 서양음악사 (상)』, 570.

15) Donald J.Grout et al, 민은기 외 5인 옮김, 『그라우트의 서양음악사 (하)』, 29-30.

16) Ulrich Michels. 홍정수, 조선우 역, 『음악은이 2』, 433.

타 16번-26번》, 《현악4중주 ‘라주모프스키’, ‘하프’, ‘세리오조’》를 작곡 하였다.

마지막으로 후기에는 청각을 완전히 잃은 후 자신만의 명상적이고 심원한 음악 세계를 구축했던 시기이다. 육체적으로는 청각의 상실과 정신적으로는 주변 환경에서 동생 카스파(Caspar van Beethoven, 1774-1815)의 죽음, 죽은 동생의 아들 조카 카를(Karl van Beethoven, 1806-1856)을 돌보는 일, 재정적인 악화 등 고통을 받는 시기로 작품 활동을 거의 하지 못했다. 그럼에도 불구하고 베토벤은 중기의 열정적인 작품들을 만들게 했던 자부심과 고귀한 예술 정신을 자기 생애의 마지막까지 유지하였다. 힘든 시기에서도 내면적인 힘과 신념은 그를 지탱해 주었다.¹⁷⁾

베토벤의 눈길이 바로크 시대로 향하게 되면서 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)와 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)의 음악에 대한 관심이 고조된다. 주제의 연속성을 강조하여 악장간의 구분을 모호하게 하였고, 푸가 악장을 위주로 모방 대위법, 변주 기법이 두드러지게 나타난다. 점점 더 내면으로 들어가 함축적이 되고 이해하기도 어려운 음악이 만들어지며, 조성의 틀을 넘나드는 과감한 화성기법도 자주 나타난다. 그는 이때 《첼로 소나타 4번, 5번》, 《피아노 소나타 27번-32번》, 교회음악인 《장엄미사곡》, 기악과 성악의 완벽한 조화로 그 유명한 《교향곡 9번》, 마지막 《6개의 현악4중주》를 작곡하였다.

17) John Gillespie, *Five centuries of Keyboard Music*, 230-231.

2. 베토벤 첼로 소나타의 전반적 이해

고전시대의 이중주 소나타에서 건반악기와 더불어 새로운 위상을 부여받은 또 하나의 악기는 첼로이다. 전통적으로 첼로는 계속 저음 악기의 역할만을 했을 뿐, 독주 악기로의 임무를 거의 부여받지 못하였다. 하지만 이제 계속저음의 존재가 더 이상 의미를 갖지 못함에 따라 첼로가 차츰 고유한 성격을 표출하게 된다.¹⁸⁾ 이것은 첼로의 발달과도 관계가 있다. 첼로는 18세기에 들어 다양하게 개량되었으며, 전보다 더 부드럽고 탄력 있는 음색을 얻게 되었다.¹⁹⁾ 통주저음이 쇠퇴하면서 첼로의 연주법도 발달하는데 보케리니(Luigi Bocherini, 1743-1805)와 뒤포르(Jean Louis Duport 1749-1819)는 악기의 역할을 확장시켰으며, 특히 뒤포르는 첼로 교습서(1770)를 남기며 첼로가 선율악기로 인지되는 배경을 만들어 주었다.²⁰⁾ 그러나 고전주의가 지배하던 시대에 소나타 형식과 결합된 첼로 소나타는 많이 남겨지지 않았다.

하이든은 아이젠슈타트에 있는 오케스트라의 첼로 연주자 안톤 크라프트(Anton Kraft, 1749-1820)를 위해 두 개의 협주곡을 작곡했으나 첼로 소나타 작품은 작곡하지 않았으며, 모차르트는 그의 실내악 작품에서 훌륭하면서도 첼로의 특징이 잘 드러나도록 첼로 파트를 작곡하였으나 첼로를 위한 독주곡은 작곡하지 않았다.²¹⁾ 하이든과 모차르트가 첼로 소나타를 하나도 남기지 않아 베토벤이 첼로 소나타를 작곡할 당시 선행하는 작품의 예를 하나도 접할 수가 없었다.²²⁾ 그러나 베토벤은 모차르트의 음악을 숭배하였기

18) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 69.

19) 김을근, 『음악의 이해와 감상을 위한 새 악기 해설』, 219.

20) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 69.

21) Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context* (Woodbridge: The Boydell Press, 2010), 31.

22) 베토벤이 알든 몰랏든 이전의 선례가 있다면 바흐의 <하프시코드와 비올라 다 감바를 위한 소나타>, (BWV 1027-29)를 들 수 있다. 이 작품은 두 악기 간의 동등한 관계를 보여준다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 31.

에 모차르트의 피아노와 바이올린을 위한 소나타들이 베토벤의 첼로 소나타들의 모범이 되었을 것이다. 모차르트는 주제적 요소들의 교환, 모방, 대화, 성부간의 독주와 반주의 뒤바뀐 역할 등의 기법을 등을 통해 피아노와 바이올린 성부에 동등한 중요성을 부여했다.²³⁾

베토벤 첼로 소나타 Op.5 이전의 첼로 문헌사상 보케리니의 공헌은 가장 주목할 만하다. 이탈리아의 첼리스트이자 작곡가인 보케리니는 협주곡과 실내악을 통해 17세기와 18세기 후반의 첼로를 위한 레퍼토리를 크게 확장하였다. 이탈리아의 첼리스트, 교사 및 작곡가인 피아티(Carlo Alfredo Piatti, 1822 - 1901)에 의해 편집된 6개의 소나타 《Sonata a Violoncello solo, e Basso》는 오늘날 많이 연주되는 소나타이다. 대다수의 보케리니 소나타는 Basso의 악기가 반주로 붙여지는 반면에 이 6개의 소나타는 보케리니가 유일하게 피아노 반주를 붙여 작곡한 곡으로 더 화려하고 독특한 소나타 양식을 사용한 것으로 볼 수 있다.²⁴⁾ 하지만 첼로는 주된 선율을 연주하고 피아노는 종속적인 성부를 연주하여 이중주에서 볼 수 있는 상호 교환되는 연주를 찾을 수 없다. 또한 높은 음역에서의 장식적인 첼로 성부를 가진다는 점에서는 이태리 전통의 계속저음 소나타 양식과도 비슷하다고 할 수 있다. 한편 베토벤 첼로 소나타는 피아노와 첼로를 서로 동등성을 실현시켰다. 비로소 베토벤에 이르러 진정한 이중의 소나타 작품이 탄생하였기 때문에 베토벤의 첼로 소나타 작품들은 음악사적으로 큰 의미를 지닌다.

베토벤은 자신이 첼로를 연주하지 않았기 때문에 첼로 소나타에는 피아노 소나타 보다 흥미를 덜 가진 듯하나, 젊은 시절부터 첼로에 관심을 기울이고 연구했던 것으로 보인다. 이는 첼로 소나타 5개 모두 첼리스트를 위해

23) 김현아, “베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.5의 2번 :역사, 구조 중요성,”(동아대학교 석사학위논문, 2001), 44.

24) 이태인, “Luigi Boccherini의 첼로 작품에 대한 분석 및 연주법 연구 : Sonata를 중심으로,”(서울대학교 석사학위논문, 2013), 32.

작곡 되었다는 사실을 두고 짐작해 볼 수 있다.²⁵⁾ 베토벤 첼로 소나타를 시기별로 구분하여 보면 다음과 같다<표 1>.

<표 1> 베토벤 시기별 음악적 특징

시기	첼로 소나타	음악적 특징
초기 (1796)	1, 2번	<ul style="list-style-type: none"> • 첼로 선율에서도 하이든과 모차르트풍의 선율이 보임. • 첼로가 독립적인 악기로서의 입지를 가짐. • 피아노가 주도적으로 곡을 이끔.
중기 (1808)	3번	<ul style="list-style-type: none"> • 자신만의 음악언어로 대중성 획득. • 초기 첼로 소나타들 보다 규모와 구성이 확장 • 전조의 다양성, 리듬의 확대와 축소. • 더블 스톱(Double Stop)과 피치카토(<i>pizz.</i>) 등의 사용으로 인한 독주 악기로서의 역할고조.
후기 (1815)	4, 5번	<ul style="list-style-type: none"> • 청각 상실 후 명상적이고 심원한 음악세계를 반영. • 낭만주의 성향에 근접한 작품. • 피아노와 첼로가 더욱 대등한 위치. • 주제의 연속성 강조, 악장간의 구분을 모호하게 만들. • 초기의 영향에 벗어나 후기에 새로운 푸가토를 도입.

1) 초기: 첼로 소나타 1번, 2번 (Op.5 No.1, No.2)

첼로 소나타 Op.5는 베토벤이 프라하에서 베를린으로 연주 여행 중인 1796년에 작곡되었다. 이때의 여행 중 가장 보람 있었던 점은 프로이센 국왕 프리드리히 빌헬름 2세의 수석 첼리스트인 장 루이 뒤포르(Jean-Louis Duport, 1749-1819)와의 만남이었다. 베토벤은 항상 모든 종류의 기악가들

25) 김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』 (서울: 음악세계, 2012), 341.

로부터 배울 준비가 되어있었다. 그는 이미 두 명의 저명한 첼리스트인 본(Bonn)의 버나드 롬버그(Bernard Romberg, 1767-1841)와 비엔나의 안톤 크래프트(Anton Kraft, 1749-1820)로부터 유익한 경험을 하였으며, 첼로 작곡에 대한 관심을 보였다.

1796년 2월에서 6월까지 짧은 방문 동안 베토벤은 Op.5의 두 개의 소나타를 장 루이 뒤포르의 특색 있는 스타일에 기술적 효과를 반영하여 그를 위해 작곡하였다.²⁶⁾ 이 작품은 프리드리히 빌헬름 2세 앞에서 그와 함께 직접 초연하였으며 왕이 금으로 만든 코담배갑과 루이 금화를 하사하였고, 베토벤은 기뻐했다고 한다.²⁷⁾ Op.5는 프리드리히 빌헬름 2세에게 헌정되었으며, 다음해인 1797년, 2월에 비엔나의 아르타리아(Artaria)에서 출판되었다. 출판하면서 악보 겉장에 “첼로 오블리가토와 클라브상 또는 피아노포르테를 위한 두 개의 대 소나타(DEUX GRANDES SONATE, pour le Clavecin ou PIANO-Forte avec un Violoncello obligé)라고 명시해 놓았다.²⁸⁾ 이는 아직 첼로 보다 피아노가 주도적인 역할을 했음을 알 수 있다.

첼로 소나타 1번, 2번(Op.5 No.1, No.2)의 구조는 확장된 서주부, 알레그로 소나타형식, 론도형식으로 구성된 특이한 구조이다.²⁹⁾ 이러한 구성방식은 모차르트의 바이올린 소나타 C장조, K.303 그리고 G장조, K.379과 거의 같은 구조이다. 그는 19년 후 첼로 소나타 4번(Op.102 No.1)에서 그리고 후에 그

26) Joseph Kerman, Alan Tyson, “Violoncello” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., edited by Stanley Sadie (London: Macmillan Press, 2001), 26: 756.

27) Maynard Solomon 지음, 김병화 옮김, 『루트비히 판 베토벤 1』 (과주: 한길아트, 2007), 173-174.

28) 오혜숙, 『첼로의 새로운 이해』 (서울: 학림사, 2005), 221. 김봄이, “베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 A장조 Op.69>에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2013), 20. 재인용.

29) Op.5의 No.1과 No.2는 모두 2악장으로 구성되지만, 제1악장의 느린 서주부와 확장된 제2주제로 인하여 당시의 이중주 소나타에 비해 규모가 확대되었기 때문에 곡 전체의 구성이나 균형적인 면에서 느린 악장을 생략한 것으로 해석 할 수 있다. 김방현, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 342.

의 마지막 피아노 소나타 c단조, Op.111에서 비슷한 구조를 볼 수 있다.³⁰⁾

제1악장에 대한 구체적인 분석은 3장에서 다루기로 한다. 첼로 소나타 1번과 2번의 전체적인 구성과 형식은 <표 2>와 같다.

<표 2> 첼로 소나타 1번과 2번의 구성과 형식

작품번호	악장	형식	조성	빠르기
1번 (Op.5 No.1)	1악장	소나타	F	Adagio sostenuto - Allegro
	2악장	론도	F	Allegro vivace

2번 (Op.5 No.2)	1악장	소나타	g	Adagio sostenuto e espressivo -Allegro molto più tosto presto
	2악장	론도	g	Allegro

2) 중기: 첼로 소나타 3번(Op.69)

중기 작품인 3번은 1806년에 스케치가 시작되었고 1807년에 본격적으로 작곡에 돌입하였으며, 1808년 초에 완성되었다. 이 곡은 베토벤의 후원자이며 친구인 첼리스트 글라이헨슈타인(Ignaz Gleichenstein, 1778-1828) 남작을 위해 작곡하고 헌정했다. 이 곡의 초연은 불명이지만 작곡된 다음해인 1809년 라이프치히의 브라이트코프&헤르텔(Beritkopf& Härtel)에서 출판되었으며 첫 번째 악장의 사본에 “클라비어와 첼로를 위한 큰 소나타(Grosse Sonate für Violoncello)”라는 제목을 가지고 있다.³¹⁾

30) 베토벤은 Op.102, No.1에서 론도형식의 악장을 변주곡형식의 악장으로 대체하였다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 33.

이곡은 전체적으로 밝고 사랑스러운 분위기인데, 이는 1806년의 그의 생활과 관련이 있다. 그 해에 베토벤은 다임 백작의 미망인 요제피네 (Josephine Brunswick 1779-1821)와 사랑에 빠져 있었다. 같은 해에 작곡된 피아노 협주곡 4번(Op.58, G장조), 교향곡 제4번(Op.60, B b 장조), 바이올린 협주곡(Op.61, D장조), 현악4중주곡(Op.59, Nos.7-9, ‘라주모프스키’) 등에도 낭만적이고 부드러운 감정이 흐르고 있는 것은 사랑에 빠진 베토벤의 감정과 연관이 있다.³²⁾

이 곡은 3악장으로 제1악장은 소나타 형식, 제2악장은 스케르초 형식, 3악장은 다시 소나타 형식으로 되어있으며 1, 2번(Op.5)과 달리 3악장 앞에 느린 서주부를 짧게 삽입하였다. 이런 구조는 베토벤 교향곡 제2번의 3악장에서 처음 시도했던 스케르초 악장을 3번(Op.69)에서는 2악장으로 하고 있다.³³⁾ 또한 1, 2번(Op.5)과 비교해서 선율이 주도적으로 나가며 첼로 작품으로써 중요한 작품으로 인정받고 있다. 베토벤의 독자성이 드러나는 높은 수준의 성취를 보여 준다고 솔로몬(Maynard Solomon)은 그의 저서에서 음악학자 루이스 록우드(Lewis Lockwood)를 언급하고 있다.

“Op.69에서 이루어낸 음역문제, 두 악기의 상대적인 음량과 울림의 문제, 두 악기의 역할 중요도를 결합하는 문제 등을 해결한 방식은 높은 수준의 성취를 보여 준다.”³⁴⁾

31) 오혜숙, 『첼로의 새로운 이해』, 222. 김봄이, “베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 A장조 Op.69>에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구”, 22. 재인용.

32) 김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 350.

33) Robert H. Schauffler, 『Beethoven, The man who freed Music』 (New York : Columbia Univ Press, 1948), 110. 서미선, “L. v. Beethoven의 후기 Cello Sonata에 대한 연구- Cello Sonata 제4번 Op.102 No.1을 중심으로-.” (경희대학교 대학원 석사학위논문, 1993), 9. 재인용.

34) Maynard Solomon 지음, 김병화 옮김, 『루트비히 판 베토벤.1』, 158.

록우드의 평가에서처럼 그의 작품에서는 제1악장 제시부의 제1주제 시작이 첼로의 독주로 이전의 소나타들 보다 첼로라는 악기의 역할이 커졌을 뿐만 아니라 점차 다양한 연주기법 더블 스톱(Double Stop)과 피치카토(*pizz.*) 등이 쓰여지면서 독주 악기로서의 역할이 확고해졌다. 또한 하나의 주제 선율을 두 악기가 연결하여 두 악기의 역할의 중요도를 결합 하였으며, 1번 (Op.5, No.1) 제1악장의 최고음이 ‘c2’였던 것에 비하여 3번(Op.69)의 가장 최고음은 ‘e2’로 훨씬 넓어진 음역으로 연주된다.³⁵⁾

<표 3> 첼로 소나타 3번의 구성과 형식

작품번호	악장	형식	조성	빠르기
3번 (Op.69)	1악장	소나타	A	Allegro ma non tanto
	2악장	스케르초	a	Allegro molto
	3악장	소나타	E	Adagio cantabile
			A	Allegro vivace

3) 후기: 첼로 소나타 4번, 5번(Op.102, No.1, 2)

첼로 소나타 4번과 5번(Op.102, No.1,2)은 후기에 작곡되었다. 1815년 7월 말 경에 4번(No.1)이 완성되고 8월초에 5번(No.2)가 완성되었다. Op.102는 첼리스트 요제프 링케(Josdph Linke, 1783-1837)를 위해 작곡되었으며, 에르되디 백작부인 (Anna-Marie Erdödy, 1779-1837)에게 헌정되었다.³⁶⁾ 이 곡

35) 오혜숙, 『첼로의 새로운 이해』, 222. 오다원, “베토벤 《첼로 소나타 제3번》 (A장조, Op. 69)분석 연구: 첼로와 피아노의 관계를 중심으로”, (숙명여자대학교 석사학위논문, 2017), 22. 재인용.

36) 김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 354-355.

의 초연은 불명이며, 1817년에 “Deux Sonates POUR LE pianoforte’ et Violoncello compose’es par L. VAN BEETHOVEN”이라는 제목으로 본의 집록(Simrock)에서 출판되었다.³⁷⁾

베토벤은 이 곡을 작곡할 당시에 거의 귀가 들리지 않았으며, 점차 사람들과의 관계도 멀어지는 상태였다. 그러나 요제프 링케와 에르되디 백작부인은 베토벤의 음악을 이해하고 경제적으로 도움을 주고 있었기에 베토벤은 감사의 의미로 두 곡을 작곡하게 되었다.

4번(Op.102 No.1)의 초고에는 “피아노와 첼로를 위한 자유로운 소나타 (Freie Sonata für Klavier und Violoncello)”라고 자필악보에 표기할 만큼 독특한 악장 구성을 보인다.³⁸⁾ 다섯 부분으로 이루어진 단일악장의 환상곡풍 소나타 형태로 보거나 앞의 두 부분을 제1악장, 나머지 세 부분을 제2악장으로 두 악장으로 구분하여 보이기도 한다. 4번은 주제의 연속성을 강조하여 악장간의 구분을 모호하게 만들어 다른 소나타에서 볼 수 없는 독특한 점이며 선율에서도 단순하면서도 우아하여 낭만적인 성격으로 발전적인 경향을 보인다.

5번(Op.102 No.2)은 구조적으로는 전형적인 고전 소나타의 구조를 따르며 1악장은 소나타 형식, 2악장은 3부 형식, 3악장은 푸가토(Fugato)³⁹⁾형식으로 구성된다. 앞의 네 곡과는 달리 제2악장에 느린 악장을 배치하였다. 제 3악장에는 푸가토를 도입하고 대위법 전개법이 완숙한 경지에 도달하였다. 베토벤의 초기에 영향을 받았던 하이든, 모차르트 풍에 벗어나 후기에 새로운 푸가토를 도입하여 곡을 더 깊이 있고 큰 규모의 장엄한 분위기를 만들었

37) 오혜숙, 『첼로의 새로운 이해』, 223. 김봄이, “베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제 3번 A장조 Op.69>에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구”, 23. 재인용.

38) 오혜숙, 위의 책, 223. 김봄이, 위의 논문, 24. 재인용.

39) Fugato : 곡의 도중에 삽입하는 것으로 대개 푸가의 제1부만을 사용함. ‘푸가’는 하나의 성부가 주제를 나타내면 다른 성부가 그것을 모방하며 대위법에 따라 이루어지는 제1부분과 그것을 발전시키는 제2부분, 제1부분의 주제를 짧게 제시한 뒤 모방하는 제3부로 구성된다.

다.⁴⁰⁾ 이는 마지막 악장에 최초로 푸가토형식이 사용된 작품이다. 이것은 기나긴 베토벤의 작곡활동에 있어 하나의 귀결점을 예시하는 형식이다.⁴¹⁾

<표 4> 첼로 소나타 4번과 5번의 구성과 형식

작품번호	악장	형식	조성	빠르기
4번 (Op.102 No.1)	1악장	소나타	C	Andante - vivace
	2악장	3부분	C	Adagio - Andante - Allegro vivace
5번 (Op.102 No.2)	1악장	소나타	D	Allegro con brio
	2악장	3부	d	Adagio con molto Sentiment d'affdtto
	3악장	푸가토	D	Allegro -Allegro Fugato

40) 서미선, “L. v. Beethoven의 후기 Cello Sonata에 대한 연구- Cello Sonata 제4번 Op.102 No.1을 중심으로-.” (경희대학교 대학원 석사학위논문, 1993), 12.

41) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로』, 136.

Ⅲ. 첼로 소나타 작품 분석 및 비교

1. 첼로 소나타 1번 제1악장 분석

베토벤 첼로 소나타 Op.5, No.1 제1악장은 F장조, 3/4박자의 곡으로 소나타 형식이며 서주부, 제시부, 발전부, 재현부, 그리고 코다로 구성된다. 이 작품은 제시부와 재현부에 비해 상대적으로 발전부가 짧으며 코다에서 여러 번의 템포 변화(Allegro - Adagio - Presto - Tempo primo)가 있는 것이 특징이다. 제1악장의 형식, 세부형식, 마디수, 조성, 중지, Tempo는 다음 <표 5> 과 같다.

<표 5> 첼로 소나타 1번의 제1악장 구조⁴²⁾

형식	세부형식	마디 수	구성	종지	Tempo	
서주부		1-34	F	HC	Adagio sostenuto	
제시부	제1주제	35-57	F	PAC	Allegro	
	경과부	58-72	F → C	PAC		
	제2주제	73-116	C	HC		
	종결부	117-143	C	PAC		
	소종결부	144-160	C → A	HC		
발전부	I	161-187	A → d → c	HC		
	II	188-204	c → A b → D b	HC		
	재경과부	205-220	D b → F	HC		
재현부	제1주제	221-232	F	PAC		
	경과부	232-253	B b → C	HC		
	제2주제	254-297	F	HC		
	종결부	298-324	F	PAC		
	소종결부	324-341	F	DC		
코다		342-400	C → F	PAC		(Allegro) -Adagio -Presto -Tempo primo

1) 서주부 분석

서주부는 34마디로 Adagio sostenuto로 시작한다. 이 서주부에서는 첼로가 갖는 칸타빌레의 특성을 고려해 긴 음가를 사용하여 선율을 부각시켜 우아하게 연주되고, 주제선율을 피아노와 같이 연주함으로써 음량과 음색을 보완하는 역할을 한다. 느린 서주부의 역할은 뒤따르는 제시부의 빠른 주제

42) 종지 분석에 있어 완전정격종지는 PAC(Perfect Authentic Cadence), 불완전정격종지는 IAC(Imperfect Authentic Cadence), 반종지는 HC(Half Cadence), 허위종지는 DC(Deceptive Cadence)로 표기한다.

와 극적인 대조를 이끌어낸다.⁴³⁾

서주부의 시작은 순화음적인 깨끗한 화음으로 이루어진 I 도로만 가지고 붓점리듬과 16분음표의 펼친 화음으로 이루어진 선율을 첼로와 피아노가 동일하게 연주하며 시작된다. 마디3에서는 피아노가 8분음표의 스타카토로 짧게 연주하는 동안 첼로는 2분음표의 긴 음가의 음을 연주하고 있다. 이를 통해 음가적으로는 대조적인 모습을 보이고 있는 반면, 음량에서는 서로 보완해주고 있음을 볼 수 있다. 이어지는 마디4에서 마디1-2에서와 같이 붓점리듬과 16분음표의 펼친 화음형이 반복되는데 다시 한 번 첼로와 피아노가 동일한 선율을 연주하고 있다<악보 1>.

<악보 1> 1번, 제1악장, 서주부, 마디1-6

43) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할,” 『낭만음악』 58 (2003), 6.

앞서 마디1-6에서는 첼로와 피아노가 동일한 선율을 연주하였다면, 마디 7-10에서는 서로 다른 선율이 제시되고 있지만 <악보 2>에서 볼 수 있듯이 피아노와 첼로가 3도 병진행으로 진행하고 있음을 알 수 있다. 마디7-10의 첼로 선율은 마디11-14의 피아노에서 다시 제시되는데 화성이 변형되어 나타나며, 피아노의 8분음표 음형은 첼로에서 등장하게 된다. 이 때 피아노 오른손에서의 선율과 첼로는 이전의 마디7-10에서와 같이 3도 병진행으로 진행할 뿐만 아니라 피아노 베이스의 선율과 첼로는 옥타브로 동일한 음을 연주하고 있다. 이와 같이 베토벤은 화성과 텍스처의 변화를 통해 반복되는 선율에 변화를 주고 있음을 살펴 볼 수 있다.

마디17에서는 피아노 왼손의 화음과 첼로 선율 사이에서 흥미로운 점을 찾아볼 수 있다. 각 화음의 최하성부, 즉 베이스음과 최상성부, 즉 내성의 음을 첼로가 펼친 화음식으로 연주를 하고 있다는 점이며, 피아노와 첼로가 교대로 sf를 표현하는 상호적인 관계를 보여주고 있다⁴⁴⁾ <악보 3>.

44) 최선미, “L. v. Beethoven Sonatas for Piano and Violoncello에 나타난 두 악기의 역할 관계,” (한세대학교 박사학위논문, 2011), 19.

<악보 2> 1번, 제1악장, 서주부, 마디7-14

<악보 3> 1번, 제1악장, 서주부, 마디17-18

마디23의 피아노 선율은 마디25에서 3도 위로 반복되며, 마디26-27은 첼로와 피아노가 교대로 선율을 주고받는다. 마디29-31에서 피아노 오른손에서 잇단음표의 펼친화음과 스케일, 트릴의 선율이 제시되는데 이는 마치 카

덴차와 같으며, 짧은 음가의 오른손과 비교하여 첼로와 피아노 왼손에서는 긴 음가로 음량을 보완해주고 있다. 마디34에서 반중지(HC)로 서주부가 종결된다. 이 때, 딸림7화음에 위치한 늘임표는 반중지이지만 종결되는 부분이라는 것을 강조하는 역할을 한다.

2) 제시부 분석

제시부는 마디35-160으로 제1주제, 경과부, 제2주제, 종결부, 소종결부로 구성된다. 제1주제는 마디35-57이며, 경과부는 마디58-72, 제2주제는 마디73-116, 종결부는 마디117-143, 소종결부는 마디143-160이다.

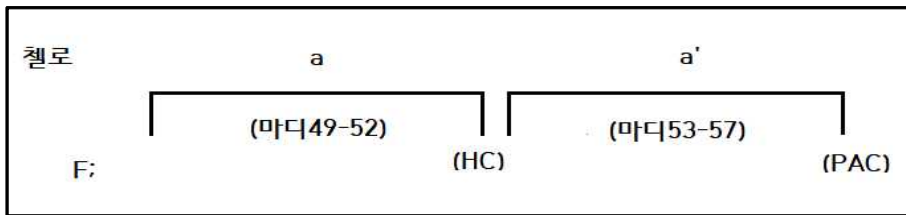
(1) 제1주제부

제1주제부는 마디35-57이며 두개의 부분으로 나눌 수 있는데 피아노가 이끄는 부분(마디35-48)과 첼로가 이끄는 부분(마디49-57)으로 나눌 수 있다. 베토벤이 머릿속에서 먼저 생각한 주제선율은 마디49-57로 첼로에서 볼 수 있다<악보 4>. 주제선율은 고전주의 특징인 자연스럽고 친숙하게 느껴지는 주제로 하이든과 모차르트 풍이 느껴진다.

<악보 4> 1번, 제1악장, 제시부, 마디49-57

제1주제는 구조적으로 볼 때 유사악절(Parallel Period)이다.⁴⁵⁾ 선행악구a(마디49-52)와 후행악구a'(마디53-57)로 나누어지며 각각을 종결하는 종지가 반종지(HC), 완전 정격종지(PAC)로 약, 강 관계가 성립된다. 이를 악구도해로 만들면 다음과 같다<악구도해 1>.

<악구도해 1> 첼로 소나타 1번 제1주제부의 악구도해



45) 김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 343. 에서는 4마디를 주제로 보았지만 유사악절로 주제를 8마디로 볼 수 있다.

주제선율(마디49-56)을 부각시키기 위해 앞에 피아노(마디35-42)에서 먼저 제시한 것으로 보인다. 단순한 동음반주 위에 피아노 오른손에서 부드러운 선율과 금관악기처럼 경쾌한 선율을 제시한다<악보 5>.

<악보 5> 1번, 제1악장, 제시부, 마디35-42

마디35-38은 선행악구(a)로 피아노만이 할 수 있는 꾸밈음과 트릴이 들어가며 마디39-42는 후행악구(a')로 변형하여 반복한다. 피아니스틱한 연결부분을 지나 마디49-56에서 첼로의 본격적인 주제가 나온다. 마디56-57에서 F장조의 V₇-I로 완전정격종지(PAC)로서 종결되며 오른손의 16분음표 음형은 링크로써 제1주제부의 종결과 경과부의 시작을 이어주는 역할을 한다. 제1주제부의 전반부와 후반부의 구성은 <표 6>과 같다.

<표 6> 첼로 소나타 1번 제1주제부의 전반부와 후반부의 구성

마디	35-42	43-48	49-57
구성	a+a'	c	a+a'
형식	유사악절	악구확장	유사악절
조성	F	F	F
종지	(HC)-(IAC)	(HC)	(HC)-(PAC)
주제선율 악기	피아노	피아노	첼로
반주 리듬형	8분음표 동음	-	8분음표 동음

(2) 경과부

경과부는 마디58-72로, 제1주제와는 다른 새로운 선율소재로 시작하기 때문에 ‘독립적 경과부’로 볼 수 있다.⁴⁶⁾ 피아노에서 16분음표의 펼침화음을 2마디를 기준으로 동형진행하는데 A-Bb-C의 2도씩 상행하고, f, p가 한 마디씩 교대로 나타나 긴장감을 형성한다. 반면, 첼로에서는 붙임줄로 이어지는 긴 음가가 제시됨으로써 피아노의 성부에서 나타나는 동형진행과 상행하는 선율진행을 돋보이게 만들어준다<악보 6>.

46) 경과부는 선율에 형태에 따라서 ‘종속적’,과 ‘독립적’으로 나눌 수 있는데 제1주제의 선율과 똑같이 혹은 유사하게 시작할 경우, 이를 ‘종속적’(Dependent)이라 부르고, 새로운 선율소재로 시작할 경우, ‘독립적’(Independent)이라고 한다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석 2』, 212.

<악보 6> 1번, 제1악장, 제시부, 마디57-62

마디65의 마지막 박자에서 C장조로 전조되며, 마디64-65의 피아노 선율이 마디66-67에서 변주되어 나타나는 것을 볼 수 있다. 앞서 서주부에서도 선율이 반복될 때 화성의 변화로 선율에 변화를 주었던 것과 같이 이 부분에서도 선율이 반복될 때 변주를 통해 선율에 변화를 주고 있음을 살펴볼 수 있다<악보 7>.

<악보 7> 1번, 제1악장, 제시부, 마디64-68

(3) 제2주제부

제2주제부는 마디73-116으로, 두개의 부분으로 나눌 수 있는데 첼로가 이끄는 부분(마디73-80)과 피아노가 이끄는 부분(마디85-92)으로 나눌 수 있다. 제2주제는 C장조의 차용화음과 당김음, 붓점리듬을 사용하여 세련되면서도 익살스러운 선율이 첼로에서 시작된다. 반주에서는 주제선율과 동일한 리듬과 8분음표의 리듬형이 특징적으로 제시된다. 이는 마디73-76에서 자세히 살펴볼 수 있다<악보 8>.

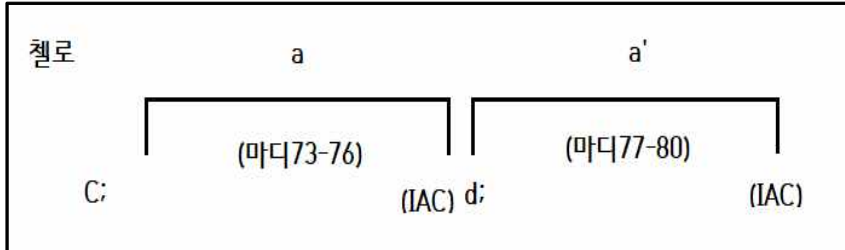
<악보 8> 1번, 제1악장, 제시부, 마디73-80

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 73-76, and the second system covers measures 77-80. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line starts with a *p* dynamic in measure 73, followed by *sf* dynamics in measures 74 and 75. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. Measure 80 contains a triplet in the vocal line.

제2주제는 못갓춘마디의 시작으로 8마디의 주제를 가지며 구조적으로 반복악구(Repeated Phrase)로 볼 수 있다.⁴⁷⁾ 4마디의 선행악구 a(마디73-76)와 유사한 선율로 후행악구 a'(마디77-80)로 나누어지며 종지가 모두 불완전 정격종지(IAC)로 같기 때문이다. 이를 악구도해로 만들면 다음과 같다<악구도해 2>.

47) 김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 343. 에서는 4마디를 주제로 보았지만 반복악구로 주제를 8마디로 볼 수 있다.

<악구도해 2> 첼로 소나타 1번 제2주제부의 악구도해



먼저 주제선율은 당김음의 리듬이 주가 되는 마디73-74와 붓점리듬이 주가 되는 마디75-76으로 나뉘볼 수 있다. 이 때 당김음이 나오는 마디73-74에서는 피아노 오른손에서 당김음이 나타나며 주제선율과 동일한 리듬으로 진행한다. 그러나 붓점리듬이 나타나는 마디73-74에서는 8분음표의 리듬형으로 반주되고 있음을 볼 수 있다. 이러한 주제선율과 반주 리듬형의 조합은 다음에 이어지는 마디77-80에서도 동일하게 나타난다. 그러나 제2주제가 피아노에서 제시되는 마디85-88에서는 주제선율의 당김음이 나오는 부분의 반주에 8분음표의 리듬형이, 붓점리듬이 나오는 부분의 반주와 주제선율의 리듬형이 동일하게 진행됨으로써 다시 한 번 베토벤이 동일한 선율을 반복했을 때 선율의 변화를 주기 위한 노력을 살펴볼 수 있다. 또한 마디81-84에서는 앞뒤의 주제들을 서로 연결해주는 역할로 첼로와 피아노 오른손의 선율이 3도로 병행 진행하며 왼손에서는 동음이 반복되는 반주음형으로 연주된다<악보 9>.

<악보 9> 1번, 제1악장, 제시부, 마디81-84

<표 7> 첼로 소나타 1번 제2주제부의 전반부와 후반부의 구성

마디	73-80		81-84	85-92	
구성	a+a'		c	a+a'	
형식	반복악구		악구	반복악구	
조성	C-d-C		C	C-d-C	
종지	(IAC)-(IAC)		(HC)	(IAC)-(IAC)	
주제선율 악기	첼로		피아노, 첼로	피아노	
주제선율 리듬형	당김음	붓점	-	당김음	붓점
반주 리듬형	주제선율과 동일	8분음표	-	8분음표	주제선율과 동일

마디93부터는 피아노 오른손과 첼로의 선율이 하행음계로 진행되는데 이 때 서로 주고받는 형식으로 나타난다<악보 10>. 마디98부터 2마디 단위로 선율이 반복되는 것을 볼 수 있는데, 이 때 리듬의 단위가 16분음표, 16분음표의 셋잇단음표, 네 개의 16분음표로 진행되며 점점 음가가 짧아지는 것을 볼 수 있다.

<악보 10> 1번, 제1악장, 제시부, 마디93-97

마디108-113에서는 제1주제의 특징인 동음반복으로 상행선을 진행을 이루며 종결부로 넘어간다<악보 11>.

<악보 11> 1번, 제1악장, 제시부, 마디108-113

(4) 종결부

종결부는 마디117-143으로, 첼로선율이 2분음표의 길이로 4도 간격의 음정으로 도약 진행하는 선율을 보이며 도약하는 음정을 한 차례 더 보인 후에 순차진행 한다. 피아노 성부에서는 8분음표의 리듬형이 나타나는데, 주로 3도의 병진행을 보이며 상승하는 모습을 보인다<악보 12>. 이러한 진행은 마디121-124에서 성부를 교차하여 연주된다. 앞서의 첼로선율은 피아노에서 리듬을 변형시키며 트릴과 함께 나오고, 8분음표 반주음형은 첼로에서 자리를 바꾸어 제시되며, 마디123-124의 피아노 오른손 선율은 음정의 확장과 선율의 변주를 통해 다시 한 번 반복되고 있음을 볼 수 있다<악보 13>.

<악보 12> 1번, 제1악장, 제시부, 마디117-120

The image shows a musical score for measures 117-120. The top staff is the cello part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The cello part starts with a forte (sf) dynamic and features a series of quarter notes with a 4-degree interval, followed by a half note. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand, with some chords and ties. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

<악보 13> 1번, 제1악장, 제시부, 마디121-126

앞서의 10마디 동안 선율이 성부를 교차하여 제시되었다면 이후의 부분에서는 두드러지게 제시되는 선율보다는 마디127-132에서 볼 수 있는 피아노 성부에서 제시되는 긴 길이의 음계와 마디133-143에서 나타나는 16분음표의 옥타브 도약 음정이 주로 나타나며 소종결부로 이끌어가고 있음을 볼 수 있다.

(5) 소종결부

소종결부는 마디 144-160이며, 피아노에서 경쾌하고 산뜻한 새로운 선율이 제시된다. 첫 박에는 스타카토, 둘째 박에는 붙임줄과 sf를 사용함으로써 첫 박보다 좀 더 두드러지게 만드는데 강조하는 역할을 한다<악보 14>. 4마디 길이의 선율은 마디147에서 첼로에서 다시 반복되며 앞서 종결부에서 사용되었던 16분음표의 옥타브 도약 음형이 마디151-157에서 연주되고 마디

158-160에서 나오는 코드가 F장조의 3도위의 A장조로 진행한다<악보 15>.

<악보 14> 1번, 제1악장, 제시부, 마디144-150

Musical score for measures 144-150. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It consists of two systems. The first system starts at measure 144 and ends at 146. The second system starts at measure 147 and ends at 150. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include piano (p) and fortissimo (sf).

<악보 15> 1번, 제1악장, 제시부, 마디158-160

Musical score for measures 158-160. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It consists of two systems. The first system starts at measure 158 and ends at 159. The second system starts at measure 158 and ends at 160. The music features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p).

3) 발전부 분석

발전부는 마디161-220로 총 60마디로 구성되는데, 제시부가 약 130마디, 재현부가 약 120마디에 비해서 짧은 길이를 가지고 있다. 사용된 주제 요소를 기준으로 두 개의 부분으로 나눌 수 있고, 재현부로 연결되는 재경과부 부분으로 나뉜다. 첫 번째 부분은 마디161-187로, 두 번째 부분은 마디188-204로, 재경과부 부분은 마디205-220이다.

(1) I 부분

I 부분은 마디161-187로 제1주제 선율의 요소를 사용한 부분이다. 제시부의 제1주제가 피아노에서 처음 선율을 제시했듯이 발전부의 첫 네 마디 역시 피아노에서 제1주제의 선율을 A장조에서 그대로 재현하고 있다. 마디161-164의 선율은 마디165-168에서 변형되어 나타나게 된다. 마디165-168의 선율은 마디169-172에서 다시 한 번 변주되어 등장한다. 이와 같이 선율이 반복될 시 선율의 변주를 통해 반복하는 것은 앞서 제시부에서도 지속적으로 나타난 모습이다<악보 16>.

<악보 16> 1번, 제1악장, 발진부, 마디 161-168

161

제1주제 선율

p

p dolce

165

p

앞서 제시부의 제1주제 선율이 4마디를 통해 온전하게 제시되었다면, 마디 172에서는 순차진행과 붓점리듬을 가진 선율, 즉 제1주제의 첫 두 마디 선율만이 나타난다<악보 17>. 두 마디의 선율은 첼로에서 먼저 제시된 후, 한 마디 뒤에 피아노에서 뒤따른다. 그리고 마디178에서 두 마디의 선율이 d단조에서 제시되는데, 이번에는 피아노에서 먼저 등장한 후 첼로에서 뒤따른다.

<악보 17> 1번, 제1악장, 발진부, 마디 172-175

마지막으로 마디184에서 두 마디의 선율이 g단조에서 다시 한 번 제시된 후 마디186에서는 제1주제 선율의 첫 시작 부분, 즉 한 마디의 선율만이 반복되어 제시된다. 앞선 부분에서 제1주제의 선율이 첼로와 피아노에서 서로 뒤따라 나오는 반면, 이 부분에서는 첼로와 피아노가 3도 병진행의 선율로 함께 나타나는 것을 볼 수 있다<악보 18>.

<악보 18> 1번, 제1악장, 발진부, 마디184-187

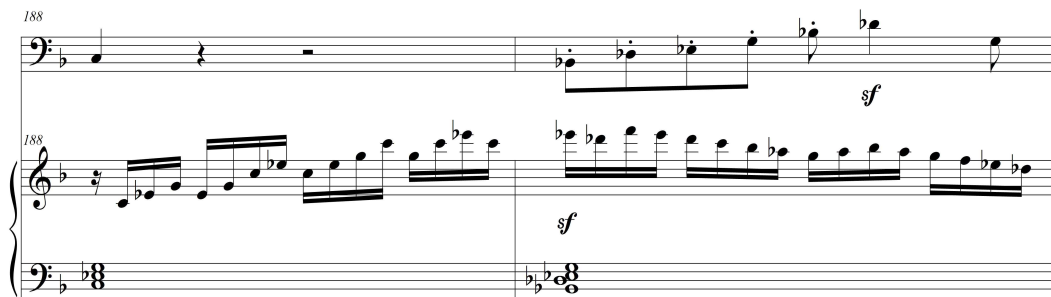
위의 내용을 다시 정리해보자면, 발진부의 첫 번째 부분에서 제시된 제1주제 선율은 처음에는 네 마디, 다음에는 두 마디, 마지막에는 한 마디의 선율만이 나타나고 있다. 또한 네 마디, 두 마디의 선율이 반복될 때에는 첼로

와 피아노에서 선율이 주고받듯이 진행하지만, 한 마디의 선율이 나타날 때에는 첼로와 피아노에서 동시에 선율을 연주함으로써 제1주제의 첫 선율을 강조하고 있다.

(2) II부분

II부분은 마디188-204로 제시부의 종결부 요소와 제1주제 선율, 그리고 경과부의 요소가 사용된 부분이다. 처음에는 오른손에서 16분음표의 순차진행이, 왼손에서는 온음표의 화음으로 진행되는 종결부의 요소로 시작된다. 다만, 발전부에서는 16분음표의 진행이 펼친화음형으로 나타나고 있음을 볼 수 있다. 첼로에서는 펼친화음과 당김음의 리듬형이 나타난다. 특히 당김음의 리듬은 마디 137-138에서 살펴볼 수 있는 바와 같이 이 부분에서 나타나는 당김음 리듬의 음가가 축소된 것이라고 할 수 있다<악보 19>.

<악보 19> 1번, 제1악장, 발전부, 마디188-189



마치 도입부와 같이 6마디의 종결부의 요소로 이루어진 부분을 지나면 제1주제의 요소가 마디 194의 첼로에서 처음 등장한다. 제1주제의 요소는 두마디 간격으로 지속적으로 등장하는데, 첼로에서 선율이 제시될 때 피아노

부분이 잠시 쉬를 갖게 된다. 그 이후 등장하는 피아노 부분은 경과부의 요소를 차용하고 있음을 볼 수 있다<악보 20>.

<악보 20> 1번, 제1악장, 발전부, 마디194-197

위의 내용을 다시 정리한다면, 첼로에서 선율이 제시될 때 피아노 부분이 쉬어줌으로써 음향적으로 첼로의 선율이 확실하게 들리기 때문에 주제의 요소를 강조할 수 있다. 또한 발전부의 I 부분에서 사용된 제1주제의 선율은 II부분으로 넘어가기 직전 제1주제의 두 마디 선율, 즉 순차진행과 붓점리듬의 선율 중 순차진행 선율만을 반복하였다. 발전부의 I 부분에서 반복하지 않았던 붓점리듬의 선율은 발전부의 II부분에서 단독으로 나타나고 있다. 이를 통하여 발전부의 I 부분과 II부분에서 사용한 제1주제의 주제적 요소는 전체적으로 상호보완하고 있다고 할 수 있을 것이다.

(3) 재경과부

마디205부터 재경과부 부분이다. 이 옥타브 간격으로 도약 진행하는 16분음표의 리듬과 이와 대조적으로 음가가 긴 2분음표의 진행은 종결부의 요소

이다. 또한 지속적으로 선율이 진행되고 있는 피아노 부분에 비하여 첼로는 지속음을 연주하고 있다<악보 21>.

<악보 21> 1번, 제1악장, 재경과부, 마디205-209

The musical score consists of two systems. The first system (measures 205-207) shows the cello part with three long, sustained notes (half notes) in the bass clef, marked with *pp*. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand, also marked with *pp*. The second system (measures 208-209) continues the piano accompaniment, with the cello part having a single long note in measure 208 and a rest in measure 209.

재경과부의 역할은 재현부로 들어가기 전 재현부의 조성, 즉 원조를 확실히 확립해 주는 것이다. 이 곡 역시 재경과부의 마지막 부분에서 F장조의 딸림화음을 지속해 줌으로써 재현부로 들어가기 전 원조인 F장조의 확립해 주고 있다<악보 22>.

<악보 22> 1번, 제1악장, 재경과부, 마디217-220

<표 8> 첼로 소나타 1번 발전부의 구성과 특징

형식	세부형식	마디 수	조성	특징
발전부	I	161-187	A → d → c	제1주제 요소 사용.
	II	188-204	c → A b → D b	종결부, 제1주제 요소, 경과부 요소를 사용.
	재경과부	205-220	D b → F	종결부 요소 사용.

4) 재현부 분석

재현부는 마디221-341으로 제1주제, 경과부, 제2주제, 종결부, 소종결부로 구성된다. 제1주제는 마디221-232이며, 경과부는 마디232-253, 제2주제는 마디254-297, 종결부는 마디298-324, 소종결부는 마디324-341이다.

(1) 제1주제

제1주제는 마디221-232로, 제시부의 제1주제와 동일하게 피아노에서 주

제선율이 시작되는데 이때 발전부에서 상승되었기 때문에 재현부에 와서는 피아노 왼손에서 더 넓은 화성과 ff로 시작된다<악보 23>. 제시부에서는 피아노에서 제1주제의 선율을 종결한 후, 첼로에서 다시 한 번 반복하였는데, 재현부에서는 이를 생략하고 피아노에서 계속해 주제를 이끌고 나가는 모습을 볼 수 있다. 다만, 제1주제 선율의 반복을 생략하는 대신 마디225-227의 선율을 마디229-231에서 다시 한 번 반복하고 있음을 볼 수 있다. 이때 베토벤은 선율을 변주하여 반복함으로써 선율에 변화를 주고 있음을 살펴볼 수 있다.

<악보 23> 1번, 제1악장, 재현부, 마디221-224

The image shows a musical score for measures 221-224. It consists of two systems of staves. The top system has a bass clef staff with a whole note rest in measure 221, followed by a half note G2 in measure 222, and a quarter note G2 in measure 223. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs). The treble clef staff starts with a half note G4 in measure 221, followed by a half note F#4 in measure 222, and a half note E4 in measure 223. The bass clef staff has a forte (ff) dynamic marking and plays a series of chords in the left hand. There are trills in the right hand of the treble clef staff in measures 222 and 223. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 224.

(2) 경과부

경과부는 마디232-253로, 제시부에서의 경과부와는 다른 모습이며 마디 232-235에서는 제1주제의 선율을 변형시켜 첼로가 중심이 되어 연주되며 피아노에서 반주음형은 앞에 제시부와 동일하게 16분음표 리듬으로 연주되고 있다. 마디236-246 첼로에서 새로운 선율이 제시되고 피아노 왼손에서는 제시부의 제1주제(37마디)의 파편을 가지고 발전시키다가<악보 24>, 마디 246-253에서 첼로 선율만 조금 변형된 제시부의 경과부 모습으로 돌아온다.

<악보 24> 1번, 제1악장, 재현부, 마디236-239

제1주제 요소

(3) 제2주제

제2주제는 마디254-297이며, F장조로 첼로에서 한 옥타브 위로 연주되며 제시부와 비슷한 형태로 진행된다. 제시부의 제2주제를 전반부와 후반부로 나누어 보았을 때 전반부에서는 주제선율과 반주의 리듬형이 다르고 후반부에서는 반주와 주제선율의 리듬형이 동일하게 나온다. 재현부의 제2주제에서는 후반부처럼 동일하게 진행된다<악보 25>.

<악보 25> 1번, 제1악장, 재현부, 마디254-257

(4) 종결부

종결부는 마디298-324까지이며 F장조로 제시부와 거의 동일하게 연주된다. 다른 점은 제시부(마디121-124)첼로에서 8분음표로 연주되지만 재현부(마디302-305)첼로에서는 첫 박에 8분쉼표로 변화를 주고 선율도 제시부에서와는 조금 다르게 연주된다. 제시부(마디142-143)에서 피아노 오른손의 꾸밈음이 16분음표 2개로 나왔는데, 재현부(마디323-324)에서는 16분음표 3개로 음가가 짧아져서 연주된다.

(5) 소종결부

소종결부는 마디324-341이며 F장조로 제시부와 거의 동일하게 연주된다. 다른 점은 제시부(마디147-151)에서 첼로가 선율을 연주하면 피아노는 거의 반주의 개념으로 연주되지만, 재현부(마디328-332)에서는 첼로와 피아노가 선율을 나누어 연주한다는 점이다. 마디339-341에서 F장조에서 3도 아래인 d단조로 진행하는데, 앞서 같은 부분인 마디158-160에서는 F장조의 3도위의 A장조로 진행한다. 같은 부분에서 조성관계가 3도관계인 것은 나중에 중기 소나타에서의 3도관계조를 미리 짐작하여 볼 수 있도록 해주는 부분이다 <악보 26>. 마디341은 허위중지(DC)로 끝난다. 보통 허위중지는 V도-6도로 진행이 되는데 마디341은 V도에 대한 7도 7화음으로 진행된다.

<악보 26> 1번, 제1악장, 재현부, 마디339-342

5) 코다 분석

코다는 마디342-400으로, 이 안에서 템포 빠르기가 앞서 이어진 알레그로에서 아다지오 - 프레스토 - 템포 프리모로 표기되어 다양하게 나타나는 것이 특징이다. 코다는 재현부 뒤에 오는 여분의 패시지로 악곡의 종결을 확고히 하는 역할을 하는데 제1주제의 요소를 재현하여 전체의 형식이 더 일관성 있는 형식적 구상을 갖게 한다.⁴⁸⁾

첫 시작은 피아노에서 나타나는 16분음표 음형의 진행과 C-d-E^b-F의 잦은 조바꿈을 통해 상승하는 진행을 보이다가 마디347에서 반중지(HC) 한다. 마디348부터는 첼로에서 제1주제 선율의 파편이 제시된다. 첼로에서 두 번을 반복한 제1주제 선율의 파편은 곧 피아노와 첼로에서 교대로 제시되며 진행되다가, 마디354의 피아노에서 16분음표의 펼친 화음형이 제시됨과 동시에 첼로에서 D음이 계속 동음으로 연주되고, 이는 마치 조성을 찾아가듯 쉽 없이 연주된다.

마디362는 아다지오로 표기되는 부분으로, 다시 한 번 첼로와 피아노가 교대로 선율을 연주한 뒤<악보 27>, 프레스토 부분으로 들어선다<악보

48) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다(coda)처리 기법,” 『서양음악학』 11/1 (2008), 13.

28>. 이 부분에서는 셋잇단음표의 음형이 주로 나타나며, 첼로와 피아노가 같이 연주하는 부분은 있으나, 피아노가 빠르게 곡을 이끌고 나가는 부분이다.

<악보 27> 1번, 제1악장, 코다, 마디362-367

<악보 28> 1번, 제1악장, 코다, 마디368-371

F장조의 딸림화음이 6마디(마디380-385) 동안 지속되며 원조인 F장조를 확립해주고 있다. 이는 마디386에서 템포 프리모로 표기된 빠르기와 함께 F장조의 으뜸화음, 그리고 다시 한 번 제1주제의 선율이 등장함으로써 제1주제를 강조하며 곡을 종결부분으로 이끌고 나간다<악보 29>.

<악보 29> 1번, 제1악장, 코다, 마디385-394

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 385 to 394. The top staff is a bass line starting at measure 385 with a *Tempo I* marking and a *fp* dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment, also starting at measure 385 with a *Tempo I* marking and a *fp* dynamic. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the left hand and chords in the right hand. A *sf* dynamic is marked in the right hand at measure 388. The second system covers measures 390 to 394. The top staff continues the bass line with a *ff* dynamic at measure 390 and a *sf* dynamic at measure 392. The bottom staff continues the piano accompaniment with a *cresc.* marking at measure 390 and a *ff* dynamic at measure 392. A *sf* dynamic is also marked in the right hand at measure 392.

2. 첼로 소나타 2번 제1악장 분석

베토벤 첼로 소나타 Op.5, No.2 제1악장은 g단조의 4/4박자의 곡으로 소나타 형식이며 서주부, 제시부, 발전부, 재현부, 그리고 코다로 구성된다. 이 작품도 1번과 같이 제시부와 재현부에 비해 상대적으로 발전부가 짧다. 1번과는 분위기가 대조적이며 보다 뛰어난 구성을 가지고 있다. 제1악장의 형식, 세부형식, 마디 수, 조성, 종지, Tempo는 다음 <표 9> 과 같다.

<표 9> 첼로 소나타 2번의 제1악장 구조⁴⁹⁾

형식	세부형식	마디 수	구성	종지	Tempo
서주부		1-44	g	HC	Adagio sostenuto e espressivo
제시부	제1주제	45-70	g	PAC	Allegro molto più tosto presto
	경과부	70-105	g → E b → B b	HC	
	제2주제	106-143	B b	HC	
	종결부	144-164	B b	PAC	
	소종결부	165-215	B b	PAC	
발전부	I	216-263	c → A b → d	HC	
	II	264-294	d → E b → g	HC	
	재경과부	294-314	g	PAC	
재현부	제1주제	315-336	g	PAC	
	경과부	337-357	E b → g	HC	
	제2주제	358-395	G → g	HC	
	종결부	396-416	g	PAC	
	소종결부	416-480	g → A b → g	PAC	
코다		481-553	E b → g → G	PAC	

1) 서주부 분석

서주부는 44마디이며 세 개의 부분 (A, B, A')로 나눌 수 있다. 마디 1-18의 처음까지 첫 번째 부분(A), 마디18-27까지는 두 번째 부분(B), 마디 28-44끝까지는 세 번째 부분(A')이다. 서주부는 느리고 길며 A, B, A'로 소나타형식(제시부, 발전부, 재현부) 축소된 모습으로 나타난다.

49) 종지 분석에 있어 완전정격종지는 PAC(Perfect Authentic Cadence), 불완전정격종지는 IAC(Imperfect Authentic Cadence), 반종지는 HC(Half Cadence)로 표기한다.

첼로와 피아노가 g단조의 코드로 시작된다. 뒤이어 피아노에서 하행하는 붓점리듬 음형a, 4분음표로 진행되는 음형b, 첼로에서 단3도로 이루어진 분산화음 음형c로 이 주제 음형이 마디3-4에서 다시 한 번 나오고 서주부 안에서도 여러 차례 등장한다<악보 30>.

<악보 30> 2번, 제1악장, 서주부, 마디1-4

Adagio sostenuto ed espressivo.

Cello

Piano

g : i V7

마디7-8에서 g단조의 첼로 선율이 제시되는데 이 선율은 마디9-10 피아노에서 3도아래 Eb 장조로 동형 진행 한다. 앞서 첼로에서 g단조의 짙은 선율로 나왔다면 피아노에서는 Eb 장조의 투명하고 맑은 선율로 대조를 준다. 피아노 오른손에서는 16분음표의 반주음형d를 첼로에서 받는다. 또 마디 11-13 첼로선율을 그 다음 마디 피아노에서 꾸밈음으로 조금 변형시켜 재현 되어 연주된다<악보 31>.

<악보 31> 2번, 제1악장, 서주부, 마디7-12

The musical score for Example 31, measures 7-12, is presented in two systems. The first system (measures 7-9) shows the piano part with a complex rhythmic pattern of triplets and sixteenth notes, and the cello part with a melodic line. The second system (measures 10-12) continues the piano part with a similar rhythmic pattern and the cello part with a melodic line. Dynamics include 'rin.f' and 'p'. There are several boxed and circled areas highlighting specific rhythmic patterns.

마디15-21에서는 마디1에서 나온 피아노 붓점리듬을 확장시켜 첼로와 주고받는다. 마디22-27 피아노 오른손에서 잇단음표 아르페지오 반주음형으로 첫 박자와 세 번째 박자 음을 통해 반음계적선율로 하행하고 있다. 첼로와 피아노 왼손은 붓점리듬으로 하행, 상행하며 서로 주고받고 있다<악보 32>.

<악보 32> 2번, 제1악장, 서주부, 마디22-27

The musical score consists of six systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 22 through 27 are indicated at the start of each system. Dynamics include *p*, *sf*, *cresc.*, *decresc.*, and *pp*. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the bass part provides a steady accompaniment with occasional rests and melodic lines.

<악보 34> 2번, 제1악장, 서주부, 마디37-39

2) 제시부 분석

제시부는 마디45-215로 제1주제, 경과부, 제2주제, 종결부, 소종결부로 구성된다. 제1주제는 마디45-70이며, 경과부는 마디70-105, 제2주제는 마디106-143, 종결부는 마디144-164, 소종결부는 마디165-215이다.

(1) 제1주제

제1주제는 마디45-70이다. 첼로가 4마디 순차상행 진행의 우아한 주제 선율을 제시한다. 제1주제에서 I도 화성으로 시작하지 않지만, 피아노의 왼손에서는 으뜸음이 지속음으로 계속 나타남으로써 조성을 확립시켜 준 것으로 볼 수 있다. 그 뒤 피아노에서 5도 위로 선율을 받는다. 이때 독일 6화음과 변화 화음으로 부드러운 느낌을 준다<악보 35>.

<표 10> 첼로 소나타 2번 제1주제부의 전반부와 후반부 구성

마디	45-52	53-60	60-70
구성	a+a'	b+b'	c
형식	악구군(반복악구)	반복악구	악구확장
종지	(IAC)-(HC)	(IAC)-(IAC)	(IAC)-(PAC)
조성	g	g	g
주제선율 악기	첼로+피아노	첼로+피아노	첼로+피아노

(2) 경과부

경과부는 마디70-105로, 앞에 제1주제와 리듬은 비슷하지만 다른 선율이 첼로에서 제시되어 '독립적 경과부'로 볼 수 있다<악보 36>. 피아노에서는 셋잇단음표의 반주음형으로 연주된다. 마디78-83 피아노에서 선율을 받고 첼로에서는 대선율로 나온다. 마디84-93에서는 ff로 셋잇단음표가 하행으로 계속해서 움직이며 가까운 관계조 안에서 조성이 움직인다.

<악보 36> 2번, 제1악장, 제시부, 마디70-80

마디94-105에서는 4마디, 4마디, 2마디, 2마디 단위로 음형이 반복되고 제2주제의 B \flat 을 유도하기 위해 여러 성부에서 딸림음인F를 계속해서 강조하고 있으며 sf를 약박에 사용하여 극적인 긴장감을 준다. 마디104부터는 p로 긴장감이 사그라지면서 부드러운 조성이 암시된다<악보 37>. 마디104-106 피아노 오른손에서 C, C#, D 반음계적 선율을 이용하여 제2주제로 유연하게 연결해주고 있다.

<악보 37> 2번, 제1악장, 제시부, 마디98-105

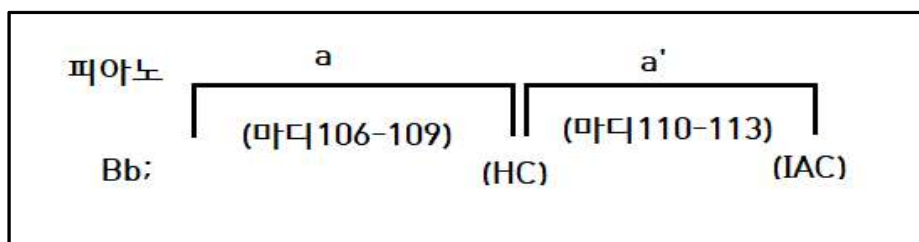
(3) 제2주제부

제2주제부는 마디106-143로 두 부분으로 나뉘며 주제선율을 피아노가 이끄는 부분(마디106-113)과 첼로가 이끄는 부분(마디122-129)으로 나눌 수 있다. 제1주제에서는 첼로가 먼저 제시했지만 제2주제는 피아노에서 제시하고 있다. 주제선율이 제1주제와 같이 순차상행 진행이지만 스타카토와 반주에서 분산화음으로 빠르고 경쾌한 느낌을 준다. 제1주제에서는 피아노에서 지속음이 나왔다면 제2주제에서는 첼로에 지속음이 나오고 있다<악보 38>.

<악보 38> 2번, 제1악장, 제시부, 마디106-113

제2주제는 마디106-113로 4마디 선행악구a(마디106-109)와 이와 유사한 후행악구a'(마디110-113)로 종지의 관계가 반종지(HC), 불완전 정격종지(IAC)로 약, 강 관계가 성립되어 유사악절이다.⁵¹⁾ 이를 악구도해로 만들면 다음과 같다<악구도해 4>.

<악구도해 4> 첼로 소나타 2번 제2주제부의 악구도해



마디114-120에서 피아노에서 연결고리의 선율을 제시하고 있다. 마디 122-129의 제2주제선율이 첼로에서 반복되며 선행악구a(마디122-125)와 후행악구a'(마디126-129)로 구성된 유사악절이다. 피아노 오른손에서는 경과부의 요소인 셋잇단음표가 연주되며 피아노 왼손에서는 첼로에 대한 대선율이 나온다. 마디130-133에서 제2주제 연결고리의 선율인 4마디가 다시 등장하고 마디134-135의 두 마디로 축소하여 발전시켜 반종지(HC)로 종결부로 넘어간다. 제2주제부의 전반부와 후반부의 구성은 <표 11>과 같다.

51) 김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』 346. 에서는 4마디를 주제로 보았지만 유사악절로 주제를 8마디로 볼 수 있다.

<표 11> 첼로 소나타 2번 제2주제부의 전반부와 후반부의 구성

마디	106-113	114-121	122-129	130-143
구성	a+a'	b+b'	a+a'	b+b'+c
형식	유사악절	악구군	유사악절	악구군 확장
주제선율 악기	피아노	피아노	첼로	첼로+피아노
조성	B b	B b	B b	B b
종지	(HC)-(IAC)	(IAC)-(HC)	(HC)-(IAC)	(PAC)-(HC)

(4) 종결부

종결부는 마디144-164이며 첼로의 지속음 선율과 피아노 왼손 베이스 선율이 D-Eb-E-F-F#-G-A-Bb-C#-D-E-F의 같은 음으로 상승하면서 셋잇단 음표 반주음형으로 화성을 강조한다. 피아노 오른손에서는 3도 간격으로 순차하행하고 있다<악보 39>.

<악보 39> 2번, 제1악장, 제시부, 마디144-155

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 144 to 149. The piano part (bottom staff) plays a continuous triplet eighth-note pattern starting at measure 144. The cello part (top staff) begins with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. A crescendo marking is placed above the first measure. The second system covers measures 150 to 155. The piano part continues with the triplet eighth-note pattern. The cello part features a series of half notes: G2, F2, E2, D2, C2, B1, and A1, each marked with a fortissimo (sf) dynamic.

마디158-164에서는 앞에서 마디153-157 피아노 선율을 변형하여 반복한다.

(5) 소중결부

소중결부는 마디165-215로 마디164-173 피아노에서 선율을 제시하고<악보 40> 마디173-178 첼로에서 선율을 받아 연주한다. 마디179-216 피아노에서는 셋잇단음표로 순차하행하며 빠르게 움직이는데 그에 비해 첼로에서는 지속음으로 연주된다.

<악보 40> 2번, 제1악장, 제시부, 마디164-173

3) 발전부 분석

발전부는 마디216-314이며, 사용된 주제 요소를 기준으로 두 개의 부분으로 나눌 수 있고, 재현부로 연결되는 재경과부 부분으로 나뉜다. 첫 번째 부분은 마디216-263, 두 번째 부분은 마디264-279, 재경과부 부분은 마디 294-314이다. 또한 제시부가 170마디인데 그에 비해 발전부는 99마디로 규모가 축소되었다. 발전부가 변형이 적고 규모가 크지 않은 것은 베토벤의 초기 소나타의 특징이며 중기 이후에는 크게 확대되고 많은 변형이 이루어진다.

(1) I 부분

I 부분은 마디216-263이며 경과부 요소를 사용한 부분이다. 경과부에서 사용되었던 높은 음역에서 셋잇단음표의 하행음형(마디84-87)으로 시작함으로써 제시부와 통일감을 주면서 자연스럽게 연결시키고 있다<악보 41>.

<악보 41> 2번, 제1악장, 발전부, 마디216-220

Musical score for Example 41, measures 216-220. The score is in bass clef with a key signature of two flats. It features a piano part with triplets and a cello part with sustained notes. Dynamics include *f*, *sf*, and *sfz*.

마디221-225는 경과부의 선율로 첼로에서 시작하며<악보 42>, 뒤이어 마디226-229에서 피아노에서 같은 선율로 반복한다. 그리고 피아노에서 다시 셋잇단음표 하행선율로 이어가다가 마디234-237에서 다시 첼로에서 선율을 연주하고 뒤이어 마디238-241에서 피아노가 같은 선율로 반복한다.

<악보 42> 2번, 제1악장, 발전부, 마디221-225

Musical score for Example 42, measures 221-225. The score is in bass clef with a key signature of two flats. It features a piano part with triplets and a cello part with sustained notes. Dynamics include *sf* and *sfz*.

(2) II 부분

II 부분은 마디264-279이며 제2주제를 변형 발전시킨 부분이다. 마디264부

터는 제2주제가 변형되어 발전되는데, 제시부의 제2주제에서 순차 상행 음형을 순차 하행으로 바꾸고, 리듬을 변형시켜서 새로운 선율을 구성하고 있다<악보 43>. 첼로와 피아노가 선율을 번갈아가며 연주한다. 이때 제2주제의 반주음형인 8분음표가 첼로가 주제선율을 연주할 때 피아노 왼손에서 나타나고 피아노 오른손에서 주제선율을 연주할 때 첼로 성부에서 나타난다. 마지막으로 첼로에서 다시 한 번 주제선율이 나올 때 피아노 양손에서 연주된다.

<악보 43> 2번, 제1악장, 발전부, 마디264-271

(3) 재경과부

재경과부는 마디294-314마디이며 소중결부 요소를 사용하였다. 마디294부터 피아노 왼손의 베이스에서 V도로 진행하며 마디307부터 8마디동안 pp로 하행하는 3도를 연주하는데 이것은 소중결부 마디179-216에서의 셋잇단음표 리듬을 확대시켜 놓은 부분이라 할 수 있다. 그 뒤 재현부가 조용하게 시작되는데 보통 재현부의 시작은 강하게 시작되나 이 곡에서는 조용하게 p로 시작된다.

<표 12> 첼로 소나타 2번 발전부의 구성과 특징

형식	악구	마디 수	구성	특징
발전부	I	216-263	c→ A b → d	경과부 요소 사용.
	II	264-294	d→ E b → g	제2주제 요소를 변형 발전시켜 사용.
	재경과부	294-314	g	소종결부 요소 사용.

4) 재현부 분석

재현부는 마디315-480으로 제1주제, 경과부, 제2주제, 종결부, 소종결부로 구성된다. 제1주제는 마디315-336이며, 경과부는 마디337-357, 제2주제는 마디358-395, 종결부는 마디396-416, 소종결부는 마디416-480이다.

(1) 제1주제

제1주제는 마디315-336이며, 제시부에서처럼 첼로에서 주제가 재현되고 조성은 원조인 g단조이다. 제1주제의 재현에서 첼로는 변형 없이 재현되고, 피아노는 같은 화성 안에서 리듬과 선율이 바뀌어 재현된다. 마디 315-318 피아노에서 모방 기법을 볼 수 있다<악보 44>.

<악보 44> 2번, 제1악장, 재현부, 마디315-322

(2) 경과부

경과부는 마디337-357이며 제시부에서의 셋잇단음표의 하행선율이 생략되면서 길이가 짧아졌다. 이는 제시부에서 전조적 기능을 수행했던 경과부는 원 조성이 계속되는 재현부에서 그 본래 기능이 불필요하게 되었으므로 생략되거나 길이가 축소되어 간략히 제시된 것으로 보인다.⁵²⁾ 마디341-343에서 첼로와 피아노가 캐논기법으로 한마디 뒤에 나온다<악보 45>.

<악보 45> 2번, 제1악장, 재현부, 마디337-343

52) 송무경, 『연주자를 위한 조성음악분석2』, 211.

마디346-347의 첼로가 g단조의 딸림음인 D음을 강조하고 마디346부터 피아노에서는 제시부 경과부에서 나왔던 선율을 옥타브로 변형하여 재현되며 마디350부터는 첼로에서 받아 연주된다.

(3) 제2주제

제2주제는 마디358-395로 재현부의 제2주제는 원조로 재현되는 것이 고전소나타의 전통적인 조성 구조인데, 이 곡에서는 원조의 같은 으뜸조 관계인 G장조에서 제2주제가 제시된다. 마디374-381에서 첼로는 옥타브 위로 연주되어 독주악기로서의 면모를 드러낸다. 제시부에서는 첼로에 대한 대선율이 피아노 왼손에서 하나의 선율이었다면(마디122-129), 재현부에서는 3도위 화음으로 변형되고, 피아노 오른손의 셋잇단음표 음형이 상행 선율이었다면 재현부에서는 하행선율로 변형되어 나타난다<악보 46>.

<악보 46> 2번, 제1악장, 재현부, 마디374-381

(4) 종결부

종결부는 마디396-416이며 제시부의 종결부와 비슷하다. 피아노 왼손 셋잇단음표가 첼로와 함께 같은 음으로 B \flat -B-C-C \sharp -D-E \flat -E-F \sharp -G-A-B \flat -B-C까지 순차 상행하며 긴장감을 조성한다.

(5) 소종결부

소종결부는 마디416-480이며 피아노 파트 부분이 Arpeggio로 바뀐 것을 제외하고 제시부와 거의 동일한 형태로 재현한다. 마디458-460에서 첼로는 g단조의 딸림음인 D음을 계속 강조하며, 피아노 왼손에서는 셋잇단음표의

형태로 G음을 강조하며 진행한다. 마디457-461의 피아노 오른손에서 선율이 나오고 뒤이어 첼로가 이어 받는다. 마디465부터 피아노에서 옥타브음형으로 반음계선율로 양손이 교차하며 진행되는 동시에 첼로는 피아노와 유니즌으로 강하게 몰아치며 코다로 향한다<악보 47>.

<악보 47> 2번, 제1악장, 재현부, 마디466-471

The image shows a musical score for measures 466-471. It consists of three staves: a top bass staff, a middle treble staff, and a bottom bass staff. The top bass staff contains a single melodic line. The middle and bottom staves are connected by a brace, representing the piano part with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'ff'.

5) 코다 분석

마디481-553의 긴 코다가 나오는데 ff로 강하게 시작된다. 피아노 오른손에서는 발전부의 셋잇단음표 진행이 나타나고, 왼손에서는 스타카토와 점2분음표의 진행이 되는데 베토벤 음악에서 보이는 발전부와 매우 비슷하다. 마디488부터 나오는 첼로의 선율은 제1주제에서 나온 선율이며 계속 변형시켜 나온다<악보 48>.

<악보 48> 2번, 제1악장, 코다, 마디481-492

제시부와 재현부에서 제1주제가 I 도로 시작하지 않는다. 베토벤의 음악에서 악장의 화성적 “불충분함”의 상황일 때, 코다에서 으뜸화음을 포함함으로써 화성적 결여를 보완해주는데⁵³⁾ 마디508부터 나오는 첼로 지속음 G 음을 예로 볼 수 있다. 마디538부터 피아노에서 제1주제 선율을 두 번 반복한 후, 마디546부터 주제를 축소시켜 다시 두 번 반복하여 회상하듯이 곡이 끝난다<악보 49>.

이처럼 제1주제 선율이 마지막에 반복된 것은 새로운 주제적 요소가 도입되어 발전될 수 있는 가능성을 철저히 배제시키고, 해결되지 않고 남겨진 사건을 보완하여 전체의 형식을 일관성 있게 한다.⁵⁴⁾ 발전부에서 간과되었던 제시부의 소재가 코다에서 한 번 더 나와 발전시키는데 그리하여 코다와

53) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다(coda)처리 기법,” 『서양음악학』 11/1 (2008), 14-15.

54) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다(coda)처리 기법,” 13.

발전부는 제시부와 재현부가 서로 밀접하게 관련되듯 명백한 관련성을 제공한다.⁵⁵⁾ 조성은 E♭ 장조로 시작하여 G장조로 마무리 되는데 원조인 g단조로 끝나는 것이 아니라 2악장의 조성과 같은 조성인 G장조로 끝남으로써 조성적 연결을 염두에 두는 것이다.

<악보 49> 2번, 제1악장, 코다, 마디538-553

3. 첼로 소나타 1번과 2번의 제1악장 비교분석

1) 서주부 비교

<표 13> 첼로 소나타 1번과 2번의 제1악장 서주부 비교

내용	첼로 소나타 1번	첼로 소나타 2번
형식	자유로운 형식	3부분 형식 (A, B, A')
조성	F	g
마디	34마디	44마디
선율제시	유니즌	같이 시작 후 피아노, 첼로 나뉘서 제시
박자	4/3	4/4

(1) 형식

1번과 2번의 공통점은 느린 서주부를 가지고 있다. 1번은 34마디로 자유로운 형식을 가지고 있다. 반면 2번은 44마디로 세 개의 부분 (A, B, A')으로 나눌 수 있다.

(2) 선율 진행 방법

1번은 첼로와 피아노가 유니즌으로 시작하며 주로 피아노가 선율을 이끌어 나간다<악보 1 참조>. 2번은 첼로와 피아노가 동시에 g코드로 시작되고 붓점리듬의 선율이 서주부를 끌고 나간다<악보 30 참조>. 1번에 비해 첼로

의 비중이 더 커졌으며 피아노와 선율을 지속적으로 주고받고 있다.

(3) 서주부와 제시부의 관계

느린 서주부는 제시부에서 나오는 요소를 암시하고 반영할 수 있는데⁵⁶⁾ 1번은 차용화음을 많이 사용하였고 2번은 전조가 많이 일어난다. 주제적인 요소보다는 화성적인 요소를 보여준다.

2) 제시부 비교

<표 14> 첼로 소나타 1번과 2번의 제시부 비교

내용	첼로 소나타 1번			첼로 소나타 2번		
	제1주제	경과부	제2주제	제1주제	경과부	제2주제
조성	F	F → C	F	g	g → E ^b → B ^b	B ^b
구조	유사악절	독립적	반복악구	악구군 (반복악구)	독립적	유사악절
선율 제시 악기	피아노	피아노	첼로	첼로	첼로	피아노
구성	두 부분	연결	두 부분	제시와 응답	두 부분	두 부분

56) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할,” 『낭만음악』 58 (2003), 6.

(1) 주제

1번의 제1주제와 2주제의 주제 성격은 제1주제는 밝고 경쾌하다면 제2주제는 6도 차용화음 사용하여 애수 어린 느낌을 준다<악보 50>, <악보 51>.

<악보 50> 1번, 제1악장, 제시부, 제1주제 선율

<악보 51> 1번, 제1악장, 제시부, 제2주제 선율

반면에, 2번의 제1주제는 우아하고 아름다운 성격이라면 제2주제는 밝고 경쾌한 느낌을 준다<악보 52>, <악보 53>. 1번의 제1주제, 제2주제와 2번의 제2주제는 첼로와 피아노가 주제선율 8마디를 각각 한 번씩 연주하여 주제선율이 두 번 연주 되지만 2번의 제1주제는 한 번만 제시되는데, 4마디를 제시하고 4마디를 응답하는 전개 방법을 사용하였다. 그러나 경과부에서 선율

을 두 번 반복하여 제1주제의 결함을 채워준다.

<악보 52> 2번, 제1악장, 제시부, 제1주제 선율



<악보 53> 2번, 제1악장, 제시부, 제2주제 선율



(2) 조성관계

1번의 제1주제와 제2주제의 조성관계는 F장조와 C장조로 V도권이며 2번의 제1주제와 제2주제의 조성관계는 g단조와 B \flat 장조로 초기의 전형적인 조성관계이다.

(3) 구조

1번의 제1주제의 형식은 유사악절이며 제2주제는 반복악구이다. 반면 2번의 제1주제는 반복악구이며 제2주제는 유사악절로 1번과 2번의 형식이 뒤바뀌어 있는 모습을 볼 수 있다.

(4) 경과부

경과부는 둘 다 독립적인 경과부이다<악보 6 참조>, <악보 36 참조>. 1번은 14마디의 짧은 경과부로 피아노가 선율을 이끌어나가고 첼로에서는 지속음으로 연주된다. 반면 2번은 35마디의 경과부로 첼로와 피아노가 선율을 서로 주고받는다. 조성의 변화는 1번은 F장조- C장조로 V도권으로 변하며 2번은 g단조- E \flat 장조-B \flat 장조로 g단조의 3도권의 관계로 변하였다.

(5) 종결부와 소종결부

1번의 종결부는 첼로에서 종결부 부분이 시작되자마자 선율이 등장하는 한편, 2번의 종결부는 첼로와 피아노 왼손에서 순차 상행하는 베이스 선율을 같이 하다가 피아노에서 선율이 등장한다. 소종결부는 1, 2번 둘 다 비슷한 구조로 피아노와 피아노에서 먼저 선율이 제시되고 첼로가 받아 연주한다.

3) 발전부 비교

<표 15> 첼로 소나타 1번과 2번의 발전부 비교

부분	내용	1번	2번
I	구성 요소	제1주제	경과부
	사용 기법	그대로 사용, 단편 변형	음형 사용
	조성	A → d → c	c → A b → d
II	구성 요소	종결부, 제1주제, 경과부	제2주제
	사용 기법	음형, 리듬 사용	압축 변형 새로운 선율
	조성	c → A b → D b	d → E b → g
재경과부	구성 요소	종결부	소종결부
	사용 기법	음형, 리듬 사용	3도 진행
	조성	D b → F	g

(1) 구성 요소

1번의 I 부분은 제1주제의 선율을 A장조에서 4마디를 그대로 재현하고 제1주제요소를 2마디로 단위로 주고받다가 1마디 단위로 같이 나온다<악보 16 참조>. 2번의 I 부분은 경과부에서 사용되었던 셋잇단음표의 하행음형으로 시작한다. 그리고 경과부의 4마디의 선율을 첼로와 피아노가 서로 주고받는다<악보 41 참조>. 4마디의 선율이 한 번 더 나오는데 중간에 경과부의 요소인 셋잇단음표의 하행음형으로 그 사이를 연결한다.

1번의 II 부분은 16분음표의 진행과 왼손에서 온음표 화음은 종결부의 요

소이다. 마디194의 첼로에서 제1주제의 붓점 요소가 등장한다<악보 20 참조>. 이후 등장하는 피아노 부분은 경과부의 요소를 사용하였다. 2번의 II 부분은 제2주제를 변형 발전시킨 부분이다. 마디264부터 제시부의 제2주제에서 순차 상행 음형을 순차 하행으로 바꾸고, 리듬을 변형시켜서 새로운 선율을 구성하고 있다<악보 43 참조>.

1번의 재경과부는 16분음표로 구성된 옥타브 반주음형과 2분음표의 진행은 종결부의 요소이다. 2번의 재경과부는 소종결부 요소를 사용하였다. 1번과 2번의 발전부의 요소를 비교해볼 때 2번이 더 자유로운 모습을 볼 수 있다.

4) 재현부 비교

<표 16> 첼로 소나타 1번과 2번의 재현부 비교

내용	첼로 소나타 1번			첼로 소나타 2번		
	제1주제	경과부	제2주제	제1주제	경과부	제2주제
재현 조성	F	B b → C	F	g	E b → g	G
재현 요소	반주 화성 추가	제1주제 요소	그대로 재현	반주 화성 추가	선율 생략	반주 화성 추가
재현 악기	피아노	첼로	첼로	첼로	첼로	피아노
재현 구성	한 부분	제1주제 반복 새로운 선율 제시	두 부분	제시와 응답	모방기법	두 부분

(1) 조성 관계

1번 재현부의 제1주제와 제2주제의 조성관계는 고전소나타의 전통적인 조성 구조로 원조인 F장조로 진행되는 반면 2번은 제1주제는 g단조로 원조이며 제2주제는 g단조의 으뜸조 관계인 G장조로 재현된다.

(2) 주제 재현

1번과 2번의 재현부에서의 제1주제와 제2주제는 제시부와 거의 동일하다 <악보 23 참조>. 1번 제시부에서 제1주제가 피아노와 첼로에서 두 번에 걸쳐 나왔던 주제를 피아노에서 한번만 등장하고 발전시켰다. 제2주제는 그대로 재현하였다 <악보 25 참조>. 반면 2번은 반주에서의 화성적으로 추가된 것 외엔 그대로 재현하였다.

(3) 경과부의 재현

1번 재현부의 경과부는 제시부에서와는 다르게 제1주제 선율이 등장하며 길이는 제시부에서보다 연장되었다. 반면 2번은 선율을 축소하고 변형시키고 반주음형의 셋잇단음표 하행선율을 생략하여 길이는 축소되었다.

(4) 종결부와 소종결부의 재현

1번 재현부의 종결부와 소종결부는 제시부와 비슷하게 진행되며 길이도 비슷하다. 반면 2번은 제시부와 비슷하게 진행되다가 V도, I도를 반복하여 제시부보다 연장되었다.

5) 코다 비교

<표 17> 첼로 소나타 1번과 2번의 코다 비교

내용	1번	2번
마디	58마디	72마디
구성	C→ F	E b → g → G
사용 요소	제1주제 요소	경과부 요소, 제1주제요소

(1) 구성

1번의 코다는 C장조로 시작하여 원조인 F장조로 끝난다. 반면 2번의 코다는 E b 장조로 시작하여 G장조로 마무리 되는데, 원조인 g단조로 끝나는 것이 아니라 2악장의 구성과 같은 조성인 G장조로 끝남으로써 조성적 연결을 염두에 두는 것이다.

(2) 사용 요소

제1주제의 요소를 재현하는데 제1주제의 붓점 리듬, 한마디의 선율로 제1주제의 파편들이 계속해서 반복되어 연주된다. 서주에서부터 곡 전체적으로 차용화음이 많이 사용되었는데, 코다 역시 많이 사용되었다. 마지막 템포 프리모에서 4마디의 제1주제선율이 등장하며 제1주제를 강조하며 끝난다<악보 29 참조>.

반면 2번의 코다는 경과부 요소를 사용하여 발진부와 비슷하게 시작을 하지만 마디488부터는 제1주제 요소를 계속 변형시켜 나온다. 피아노에서 제1주제 선율을 두 번 반복하여 회상하듯이 곡이 끝난다<악보 49 참조>.

이처럼 제1주제 선율이 마지막에 반복된 것은 새로운 주제적 요소가 도입되어 발전될 수 있는 가능성을 철저히 배제시키며, 해결되지 않고 남겨진 사건을 보완해서 전체의 형식을 일관성 있게 하여 코다를 악장 전체의 가장 중요한 부분 중 하나로 기능하도록 만들어낸다.⁵⁷⁾

57) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다(coda)처리 기법,” 『서양음악학』 11/1 (2008), 13, 26.

IV. 결론

본 논문에서는 베토벤의 첼로 소나타 5개 중 같은 해에 작곡된 1번과 2번의 제1악장을 분석하고 비교하였다. 베토벤의 첼로 소나타는 바흐 이후 첼로와 피아노가 결합한 최초의 듀엣으로 등장한다는 점에서 역사적으로 의미가 있다.

첼로 소나타 1번의 제1악장은 소나타 형식으로 느린 서주부와 제시부, 발전부, 재현부, 코다로 구성되어 있다. 1번은 하이든과 모차르트의 영향을 받아 친숙하고 단순한 멜로디로 작곡되었다. 서주부는 34마디의 자유로운 형식의 간결한 선율로 전개되며 유니즌으로 곡을 시작한다. 제시부의 제1주제는 F장조로 시작하며 유사악절로 구성된 경쾌한 선율로 피아노에서 제시한다. 독립적 경과부를 지나 제2주제는 C장조의 차용화음과 당김음, 붓점리듬을 사용하여 세련되면서도 익살스러운 선율이 첼로에서 시작된다. 종결부와 소종결부에서는 앞에 나온 요소를 사용하며 발전부로 진행된다. 발전부 I 부분은 제1주제 요소를 사용하였고, II 부분은 종결부, 제1주제, 경과부의 요소를 사용하고 있다. 재경과부에서는 종결부의 요소를 사용하여 발전된다. 재현부는 거의 동일하게 재현된다. 코다에서는 제1주제의 요소를 변형시켜 반복하며 마지막에 한 번 더 제1주제 선율 4마디를 재현하며 곡을 마무리 한다.

2번의 제1악장은 1번과 동일한 구조로 구성되었다. 2번은 하이든과 모차르트의 영향도 받았지만, 베토벤적인 개성이 엿보인다. 서주부는 44마디로 3부분(A, B, A')으로 나뉘며, 첼로와 피아노가 g코드로 시작되고 붓점리듬의 선율이 서주부 전체를 끌고 나간다. 제시부의 제1주제는 g단조로 시작하며 첼로와 피아노가 선율을 주고받는다. 경과부는 독립적이며, 제2주제는 Bb 장조로 밝고 경쾌한 선율로 제1주제와 대조를 이룬다. 종결부와 소종결부에

서는 앞에서 사용된 셋잇단음표와 제1주제 요소를 변형시켜 진행한다. 발전부 I 부분은 경과부 요소를 재현하며 뒤이어 경과부의 선율도 변형시켜 반복한다. II 부분은 제2주제의 요소를 변형하여 새로운 선율을 제시한다. 재경과부에서는 3도 화성을 반복하며 재현부로 연결된다. 재현부의 제1주제는 원조로 거의 동일하게 재현된다. 경과부는 제시부에서의 4마디 선율을 축소시켜 변형하였고, 제2주제는 원조의 으뜸조로 재현되었다. 종결부는 제시부와 동일하게 재현되다가 소종결부에서 피아노에서 양손 옥타브 진행으로 연장된다. 코다 시작은 경과부의 셋잇단음표의 하행선율로 발전부의 모습과 비슷하다. 뒤이어 제1주제의 요소를 변형시켜 반복하며 제1주제 4마디 선율과 2마디를 두 번씩 반복하여 회상하듯 곡이 끝난다.

1번과 2번은 모두 두 개의 악장으로 구성되어 있으며 각각의 1악장을 분석한 결과 느린 서주부를 가진 전형적인 소나타 형식으로 이루어져 있음을 알 수 있었다. 주제의 구성에 있어서, 1번의 제1주제의 형식은 유사악절이며 제2주제는 반복악구이다. 반면 2번의 제1주제는 반복악구이며 제2주제는 유사악절로 1번과 2번의 형식이 뒤바뀌어 있는 모습을 볼 수 있다. 1번과 2번의 주제에서는 첼로와 피아노가 제1주제와 제2주제를 각각 제시하며 주제를 이용한 반복, 변형, 발전을 통해 곡 전체의 통일감을 이룬다. 양식적으로 베토벤의 초기 작품의 특징인 하이든과 모차르트의 영향이 나타난다. 프레이즈의 구분이 분명한 단순하고 친숙한 멜로디와 조성감이 뚜렷한 중지진행을 사용했으며, 기본적인 형식을 구분 짓고 고전적 화성의 사용 등 선배 작곡가들의 음악어법적 영향을 찾아볼 수 있다.

같은 작품번호로 묶여 있지만 두 곡의 성격에서 다른 면모를 찾아볼 수 있다. 제시부의 주제는 보다 강하게 대조되고, 화성의 사용에서도 반음계적 화성, 연속적인 부속화음, 차용화음, 나폴리6화음, 증6화음을 보다 베토벤다운 음색으로 전개한다. 특히 첼로 소나타 2번은 두 작곡가의 소나타에 사용

되지 않았던 전개 방법인 첼로와 피아노의 제시와 응답풍의 전개 방법을 사용하였다. 이를 통해 동기적 연관성, 동기적 발전, 주제들의 파생성, 강세적 대비를 더욱 강화시켜 베토벤만의 작곡 어법이 보다 확실해짐을 알 수 있었다.

결론적으로 베토벤의 《첼로 소나타 1번, 2번》은 하이든과 모차르트의 유산을 이어받으면서, 거기에 첼로의 독주적 기능을 사용하여 자신만의 양식과 혁신을 실현해 나가는 기초를 마련한 것을 확인할 수 있었다. 따라서 첼로와 피아노를 위한 진정한 이중주 소나타라는 새로운 장르로 첼로의 역사에서 하나의 획을 그은 작품으로 베토벤의 진가가 나타나는 작품으로 평가될 수 있다.

참 고 문 헌

1. 사전 및 단행본

- Douglas, Johnson, Scott G. Burnham, William Drabkin, Joseph Kerman and Alan Tyson. "Beethoven, Ludwig van." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 2001, 3: 73 - 140.
- Gillespie, John. *Five Centuries of keyboard Music : an Historical Survey of Music for Harpsichord and Piano*. New York : Dover Publications, inc, 1960년 중반. 김경임 역. 『피아노 음악』. 대구: 계명대학교 출판부, 2005.
- Grout, Donald Jay and Claude V. Palisca and J, Peter Burkholder. *A History of Western Music* New York : W.W. Norton, 2006. 민은기, 오지희, 이희경, 전정임, 정경영, 차지원 역. 『그라우트의 서양음악사 (상), (하)』. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- Michels, Ulrich. *Dtv-Atlas zur Musik* Muenchen : Kassel, 1977. 홍정수, 조선우 역, 『음악은이 2』. 서울: 세광음악출판사, 1991.
- Kerman, Joseph and Alan Tyson. "Violoncello." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Ed., edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Press, 2001, 26: 745-764.
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Books: London: Prentice Hall International, 1998. 김병화 역. 『루트비히 판 베토벤 1』. 파주: 한길아트, 2007.
- Watson, Angus. *Beethoven's Chamber Music in Context*. Woodbridge: The Boydell Press, 2010.
- 김방현. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』. 서울: 음악세계, 2012.

- 김을근. 『음악의 이해와 감상을 위한 새 악기 해설』. 서울 : 아름출판사, 1995.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악분석 1』. 서울: 예술, 2013.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악분석 2』. 서울: 예술, 2013.
- 오혜숙. 『첼로의 새로운 이해』. 서울: 학림사, 2005.
- 조수철. 『베토벤의 삶과 음악세계-고난을 헤치고 환희로』. 서울: 서울대학교출판부, 2002.
- 조수철. 『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』. 서울: 서울대학교출판부, 2007.
- 허영한, 한미숙. 『조성음악의 구조와 분석』. 서울: 예술, 2012.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선.
『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2013.
- 홍세원. 『서양음악사 2. 고전. 낭만. 현대』. 서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014.
- 홍정수, 오희숙, 김미옥. 『두길 서양음악사 2. 고전에서 20세기까지』.
서울: 나남출판, 2006.

2. 학술지 논문 및 학위 논문

- 김경민. “Ludwig van Beethoven Cello Sonata, Op.5, No.2 in g minor의 연구 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2014.
- 김봄이. “베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 A장조 Op.69>에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 김선미. “베토벤 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.5 no.2의 분석연구.” 경원대학교 석사학위논문, 2010.
- 김현아. “베토벤의 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op.5의 2번 : 역사, 구조 중요성.” 동아대학교 석사학위논문, 2001.
- 박지혜. “베토벤 첼로 소나타 Op.5 No.2 작품분석연구.” 목원대학교 석사학위논문, 2014.
- 서미선. “L.v. Beethoven의 후기 Cello Sonata에 대한 연구- Cello Sonata 제4번 Op.102 No.1을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 1993.

- 송무경, “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할.”
『낭만음악』 58 (2003): 5-20.
- 송무경, “베토벤 피아노 소나타에 나타나는 코다(coda)처리 기법.” 『서양음악학』
11/1 (2008): 11-45.
- 오다원. “베토벤 《첼로 소나타 제3번》 (A장조, Op.69) 분석 연구: 첼로와 피아노의
관계를 중심으로.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 원지혜. “베토벤 첼로 소나타 제2번, Op.5의 분석: 첼로와 피아노의 관계를 중심으로.”
한양대학교 석사학위논문, 2017.
- 이태인. “Luigi Boccherini의 첼로 작품에 대한 분석 및 연주법 연구 : Sonata를 중
심으로.” 서울대학교 석사학위논문, 2013.
- 최선미. “L.v. Beethoven Sonatas for Piano and Violoncello에 나타난 두 악기의
역할관계.” 한세대학교 박사학위논문, 2011.

3. 악보 및 음반

Beethoven, Ludwig van. *Sonatas for piano and Violoncello*. G.Henle Verlag.
1971, 1999.

Beethoven, Ludwig van. *Beethoven Complete Cello Sonatas*, Pierre Fournier &
Artur Schnabel, PEKC2D1031. 1997.

ABSTRACT

Comparative Analysis on L. van Beethoven *Cello* *Sonata Op.5, No.1, No.2* Focused on the 1st Movement

YUNA KIM

Department of Collaborative Piano,
Graduate School of
Sungshin University

This thesis analyzed and compared Op.5's *No.1* and *No.2* of Beethoven's five cello sonatas. *Cello sonata No.1* and *No.2* were composed in 1796 and, along with Beethoven's early forms, were written in Beethoven's own style.

The main body analyzed the types and structures of the first movement of *Op.5, No.1* and *No.2* based on Introduction, Exposition, Development, Recapitulation, and Coda, as well as the unfold of topics and the expansion of the melody, composition and harmony. After the analysis, the first movement of the two works was compared, and the sequence was divided in the same way as the above analysis, and the tonal relationship, structure, and format of the theme were compared.

Cello Sonata No.1 starts with 34 free-form introduction, and the

primary and secondary theme form a relationship of the circle of fifth with F major and C major, and the independent transition connects between them. The previous elements are used in the closing theme and codetta, and the development part is developed using the elements of the primary subject, the closing theme and the transition. The recapitulation is almost identical. In coda, the elements of the primary theme are modified and repeated, and the music is finished by reproducing four bars of the primary theme.

Cello Sonata No.2 is divided into three parts (A, B, A) with 44 bars of introduction, and the primary and secondary theme have a typical sonata-type composition structure in g minor and B \flat major. The transition is independent and gives a stronger impression than the melody of the primary theme. At the closing theme and codetta, the previous element is modified to proceed. The development is developed by using the element of transition and the element of the secondary theme. The primary theme of the recapitulation was reproduced in the original key, and the transition was reduced and modified. The secondary theme is reproduced in the principal key of the original key, and the closing theme and codetta are reproduced in the same way as the exposition, and then extended. The coda begins with an element of transition and ends with the element of the primary theme being modified repeatedly.

Analysis of the two sonata first movement shows that the two songs are tied with the same number, but they have different sides in their personalities. Beethoven's "Cello Sonata No. 1 and No. 2" inherited the legacy of Haydn and Mozart, and on top of that, he found the basis

for realizing his own style and innovation by using the cello's unique functions. Therefore, it can be seen as a work that marks a milestone in the history of the cello with a new genre of true duet sonata for cello and piano.