



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 교수지도  
박사학위 청구논문

## 베토벤 첼로 소나타 제1, 2, 4번의 분석 및 고찰

-느린 서주 및 2악장 형식의 유기적 관계를 중심으로-

2020

성신여자대학교 대학원  
음악학과 반주전공  
이 주 현

# 베토벤 첼로 소나타 제1, 2, 4번의 분석 및 고찰

-느린 서주 및 2악장 형식의 유기적 관계를 중심으로-

지 형 주 교수지도

이 논문을 박사학위 논문으로 제출함

2020년 4월

성신여자대학교 대학원

음악학과 반주전공

이 주 현

# 인 준 서

이주현의 박사학위 논문으로 인준함

2020년 4월

심사위원장 이 가 영 (서명 또는 인)

심 사 위 원 한 방 원 (서명 또는 인)

심 사 위 원 지 형 주 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 진 혜 (서명 또는 인)

심 사 위 원 이 승 윤 (서명 또는 인)

성신여자대학교 일반대학원

## 논문개요

본 논문은 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 첼로 소나타 중 세 곡-《첼로 소나타 제1번》(Op. 5, No. 1), 《첼로 소나타 제2번》(Op. 5, No. 2), 《첼로 소나타 제4번》(Op. 102, No. 1)에 대한 이론적 배경과 작품 분석, 그리고 느린 서주와 2악장 구성에 대한 형식 고찰로 구성되어 있다.

베토벤의 첼로 소나타는 모두 다섯 곡으로, 베토벤의 거의 전 생애에 걸쳐 고르게 작곡되었다. 이 다섯 곡은 베토벤의 작곡 시기별 특징과 함께 각각 개성적인 모습을 가지고 있다. 그리고 위의 세 곡은 내용적인 면에서 차이점이 있지만, 2악장으로 구성되어 있으면서 제1악장이 느린 서주로 시작한다는 공통점을 가지고 있다.

《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》은 Op. 5의 두 곡으로, 베토벤의 작곡 시기 중 초기에 쓰인 곡이며 당시 피아니스트 작곡가로서 피아노가 화려하게 쓰인 부분들과 즉흥적인 요소가 보이는 것이 특징이다. 작곡 동기와 배경은 이 두 곡을 헌정한 빌헬름 프리드리히 2세(Friedrich Wilhelm II, 1744-1797)와 장-루이 뒤포르르(Jean-Louis Duport, 1749-1819) 첼리스트의 영향을 들 수 있다. 특히 이 두 곡의 느린 서주는 17세기의 작곡가 릴리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)가 사용한 프랑스 서곡과 연관시켜볼 수 있다. 매우 장대한 길이를 가지고 있는 두 곡은 느린 악장이 없는 대신 제1악장 앞에 길고 느린 서주를 가지고 있다. 《첼로 소나타 제4번》은 베토벤의 후기 양식이 나타나기 시작한 시점의 작품으로, 베토벤만의 개성적인 음악 어법이 더욱 잘 드러난다. 소나타악장 형식의 모든 부분은 압축되어 있고, 제2악장의 제시부는 반복이 없다. 또한 두 악장을 통해 템포가 5번 변화하며 형식적으로 자유로운 모습을 보이고, 작곡 기법에 있어 엄격한 대위적 기법을 사용하여

조화를 이룬다. 또한 《첼로 소나타 제4번》은 Op. 5의 두 첼로 소나타와 달리 제1악장뿐 아니라 제2악장에도 느린 서주가 있으며, 특히 제1악장의 서주는 각 성부가 독립적이며 대위적인 짜임새를 가지는 현악사중주를 떠올리게 한다.

이 세 곡에서는 느린 서주의 음악적 역할을 통해 두 악장을 유기적으로 결합하는 방식을 찾아볼 수 있다. 《첼로 소나타 제1번》에서 느린 서주는 제1악장의 코다와 제2악장의 에피소드, 코다에 유사한 음형과 템포로 재등장하여 순환 주기의 특징을 보여준다. 그리고 《제2번》은 서주의 특정 음형이 제1악장에서는 전반적으로, 제2악장에서는 부분적으로 활용되어 전체 악장에 통일감을 형성한다. 《제4번》에서의 느린 서주는 앞의 두 곡보다 더욱 역할이 중요해졌다. 제1악장 서주의 모티브는 전체 악장에서 다른 주제들과 다양하게 활용되어 두 악장을 매우 밀접하게 연결하며, 제2악장에서 다시 재현되어 순환 구조를 형성한다.

베토벤은 2악장 구성의 피아노 소나타 6곡에서 다양한 방식으로 2악장 형식에 응집력과 통일성을 부여하였으며, 이를 첼로 소나타 세 곡에 적용해 볼 수 있다. 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서의 두 악장은 소나타악장 형식과 론도 형식의 성격이 강화·대조되어 전체적으로 조화를 이루었다. 그리고 《제2번》에서는 g단조인 제1악장의 재현부와 코다에서 제2악장의 조성인 G장조를 예고하여 제2악장과의 연결성을 보여준다. 《제4번》에서의 두 악장은 템포와 분위기의 변화, 리듬과 다이내믹의 대조 등이 짧은 길이 안에서 압축적으로 대비를 이루며 모티브의 변주적 활용과 함께 효과적으로 통합한다.

종합적으로 《첼로 소나타 제1번》과 《첼로 소나타 제2번》에서 2악장 형식에서의 느린 서주를 통한 유기적 관계는 《첼로 소나타 제4번》에서 순환 구조와 모티브의 주제적 관계로 긴밀한 통합성을 보여준다.

# 목 차

## 논문개요

I. 서론 .....	1
1. 연구의 필요성 및 목적 .....	1
2. 연구의 내용 및 방법 .....	2
II. 이론적 배경 .....	5
1. 베토벤 이전의 첼로 독주 음악과 이중주 소나타의 변화 과정 ...	5
1) 첼로 독주 음악의 등장과 발전 .....	5
2) 이중주 소나타의 변화 과정 .....	13
2. 베토벤 첼로 소나타 다섯 곡의 전반적 이해 .....	19
1) 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》 .....	21
2) 《첼로 소나타 제3번》 .....	24
3) 《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》 .....	27
III. 2악장 구성의 첼로 소나타 세 곡의 분석과 특징 .....	31
1. 《첼로 소나타 제1번》 .....	31

1) 제1악장.....	31
2) 제2악장.....	47
2. 《첼로 소나타 제2번》.....	53
1) 제1악장.....	53
2) 제2악장.....	68
3. 《첼로 소나타 제4번》.....	75
1) 제1악장.....	75
2) 제2악장.....	85
IV. 첼로 소나타 세 곡의 느린 서주 및 2악장 형식에 대한 고찰..	94
1. 첼로 소나타 세 곡의 느린 서주에 대한 고찰.....	94
1) 느린 서주의 작곡 배경.....	94
2) 느린 서주의 음악적 역할.....	96
2. 첼로 소나타 세 곡의 2악장 형식에 대한 고찰.....	102
1) 베토벤 2악장 구성의 피아노 소나타.....	102
2) 베토벤 2악장 첼로 소나타의 형식적 특징.....	108
V. 결론.....	117
참고문헌.....	120
ABSTRACT(영문초록).....	126

## 표 목차

<표 1> 베토벤 첼로 소나타 5곡 악장 구성과 배열 .....	21
<표 2> 베토벤 《첼로 소나타 제1번》, 제1악장 형식 도해 .....	32
<표 3> 베토벤 《첼로 소나타 제1번》, 제2악장 형식 도해 .....	47
<표 4> 베토벤 《첼로 소나타 제2번》, 제1악장 형식 도해 .....	54
<표 5> 베토벤 《첼로 소나타 제2번》, 제2악장 형식 도해 .....	68
<표 6> 베토벤 《첼로 소나타 제4번》, 제1악장 형식 도해 .....	76
<표 7> 베토벤 《첼로 소나타 제4번》, 제2악장 형식 도해 .....	86
<표 8> 베토벤 2악장 구성의 피아노 소나타 6곡 .....	104
<표 9> 모차르트 《바이올린 소나타 K. 303》, 《K. 379》 악장 구성과 배열 .....	111

## 악보 목차

[악보 1] 가브리엘리 《첼로와 콘티누오를 위한 소나타 제1번》 제2악장, 마디1-4.....	6
[악보 2] J. S. 바흐 《비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 소나타 제2번》 제2악장, 마디1-4.....	9
[악보 3] 보케리니 《독주 첼로와 통주저음을 위한 소나타 제6번》, 제1악장, 마디22-23.....	11
[악보 4] 모차르트 《바이올린 소나타, K. 26》 제1악장, 마디1-6.....	14
[악보 5] 모차르트 《바이올린 소나타, K. 454》 제1악장, 마디1-4.....	16
[악보 6] 모차르트 《바이올린 소나타, K. 454》 제1악장, 마디81-85.....	16
[악보 7] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디1-6.....	33
[악보 8] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디7-10.....	34
[악보 9-a] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디11-12.....	35
[악보 9-b] 뒤포르 《연습곡 제5번》, 마디1.....	35
[악보 10] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디16-18.....	36
[악보 11] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디22-23.....	36
[악보 12] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디26-27.....	37
[악보 13] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디29-30.....	37
[악보 14] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디35-40.....	38
[악보 15] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디72-76.....	39
[악보 16] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디108-114.....	40
[악보 17] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디157-160.....	40
[악보 18] 베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디161-164.....	41

[악보 19]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디172-175	42
[악보 20]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디194-197	42
[악보 21]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디206-209	43
[악보 22]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디221-224	43
[악보 23]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디236-239	44
[악보 24]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디 338-341	44
[악보 25]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디362-368	45
[악보 26]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디380-387	46
[악보 27]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디1-10	48
[악보 28]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디24-29	49
[악보 29]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디 85-88	50
[악보 30]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디117-122	51
[악보 31]	베토벤 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디 280-283	52
[악보 32]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디1-2	55
[악보 33]	헨델 오라토리오 《유다스 마카베우스》 주요 동기	56
[악보 34]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디7-10	56
[악보 35]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디11-13	57
[악보 36]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디18-21	57
[악보 37]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디22-23	58
[악보 38]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디33-39	59
[악보 39]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디45-56	60
[악보 40]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디70-74	61
[악보 41]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디94-98	61
[악보 42]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디106-109	62
[악보 43]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디152-155	62

[악보 44]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디179-184	63
[악보 45]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디222-226	64
[악보 46]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 264-271	64
[악보 47]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 302-307	65
[악보 48]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 358-361	66
[악보 49]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 481-484	67
[악보 50]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 546-553	67
[악보 51]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디 1-4	69
[악보 52]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디33-36	69
[악보 53]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디52-56	70
[악보 54]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디 81-92a	71
[악보 55]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디 100-107	72
[악보 56]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디 151-160	73
[악보 57]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디 166-170	73
[악보 58]	베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디 272-275	74
[악보 59]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디1-5	77
[악보 60]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 6-7	78
[악보 61]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디11-12	78
[악보 62]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 17-20	79
[악보 63]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 28-33	80
[악보 64]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 40-43	80
[악보 65]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 46-51	81
[악보 66]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 66-71	82
[악보 67]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 80-83	83
[악보 68]	베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 94-97	83

[악보 69] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 98-106·····	84
[악보 70] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디150-154·····	85
[악보 71] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디1-2·····	87
[악보 72] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 3-5·····	87
[악보 73] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장 마디 15-16·····	88
[악보 74] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 20-28·····	89
[악보 75] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 39-42·····	89
[악보 76] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 51-54·····	90
[악보 77] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 91-100·····	91
[악보 78] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디122-125·····	91
[악보 79] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디196-206·····	92
[악보 80] 베토벤 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 235-240·····	93

# I. 서론

## 1. 연구의 필요성 및 목적

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 1796년부터 1815년까지 거의 전 생애에 걸쳐 첼로와 피아노를 위한 소나타를 다섯 곡 작곡하였다. 그의 첼로 소나타들은 이전까지 작곡되지 않은 이중주 소나타로, 다양한 악장 구성과 각각의 개성적인 특징을 가지고 있다. 특별히 다섯 곡의 첼로 소나타 중 세 곡은 일반적이지 않은 형식과 내용을 가지고 있는데, 이 세 곡은 모두 2악장으로 구성되어 있으면서 느린 악장이 없는 대신 느린 서주부를 가지고 있다.<sup>1)</sup>

베토벤은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서의 느린 서주를 가진 2악장 구성을 19년이 지난 1815년에 《첼로 소나타 제4번》에서 다시 취하였다. 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 느린 서주는 그 길이가 장대하여 거의 독립된 악장에 준하고, 《첼로 소나타 제4번》의 서주는 제2악장에 다시 등장하여 악장 수에 대한 여러 의견이 제시된다. 그리고 베토벤의 다섯 개의 첼로 소나타에 관한 국내 논문 중 《첼로 소나타 제3번》과 《첼로 소나타 제5번》에 비해 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》, 그리고 《첼로 소나타 제4번》에 관한 연구는 상대적으로 적은 편이다. 이 세 곡에 관한 논문들에서는 악곡에 대한 음형적 분석이 주로 다루어졌고,<sup>2)</sup> 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에 관한 구조적인 연구는 이루어지지 않았다. 베토벤의 작품은 이미 시작 마디들에서 ‘작품 전체의 구상’을 감지할 수 있게 하는 것이 중요한데,<sup>3)</sup> 기존의 연구에는 위의 세

1) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역 (서울: 스킵, 2020), 632.

2) 김선미, “베토벤 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op. 5 No.2의 분석 연구,” (가천대학교 석사학위 논문, 2010), 류수선, “Ludwig van Beethoven의 Violoncello Sonata Op. 102 No.1 in C Major의 악곡 분석 및 연주기법에 관한 비교 연구,”(중앙대학교 석사학위 논문, 2009), 김희원 “Ludwig van Beethoven Cello Sonata, Op. 102, No.1에 대한 연구,” (이화여자대학교 석사학위 논문, 2001).

곡이 가지고 있는 제1악장의 느린 서주에 대한 논의와 자료가 부족한 편이다. 작품의 구조를 정확하게 파악하기 위해서는 다각적인 형식 분석이 이루어져야 할 것으로 사료된다.

베토벤의 작품은 전체와 부분, 형식과 내용이 불가분의 관계를 가지고 있으므로, 본 논문에서는 베토벤 첼로 소나타 중 세 개의 소나타의 내용 분석과 함께 형식을 고찰함으로써 차별점을 두고자 한다. 작품의 분석에 있어서는 가능한 논리적인 근거로 접근하여 내적 관계성을 이해하고 나아가 작품을 통일성 있는 유기체로 인식하고자 한다. 이로써 베토벤의 세 개의 첼로 소나타에서 느린 서주 및 2악장 구성의 유기적 관계성을 고찰하는 것이 연구의 목적이다.

## 2. 연구의 내용 및 방법

본 연구는 베토벤의 첼로 소나타 작곡에 대한 배경을 살펴보기 위해 먼저 베토벤 이전의 첼로 독주 작품의 등장과 발전을 살펴보고자 한다. 첼로 소나타의 역사를 알아보기 위해 첼로가 반주 악기가 아닌 독주 악기로 쓰인 시점부터 살펴볼 필요가 있다. 이를 위해 베토벤 이전의 작곡가들 중 첼로 독주 작품을 작곡한 작곡가와 그 작품들은 어떠한 과정을 거쳤는지를 살펴보고자 한다.

시대적 배경과 흐름의 변화에 따라 건반악기의 위상이 높아진 결과로 18세기 이후의 이중주 소나타는 건반악기 위주의 소나타가 작곡되었다. 본 논문에서는 이러한 모습의 소나타가 두 악기의 동등한 역할로 진정한 이중주 소나타의 모습을 보이기까지의 과정을 모차르트 바이올린 소나타에서 살펴보고자 한다. 그리고 첼로 악기의 발전에 따른 첼로 소나타의 변화·발전 속에서 건반악기와의 관계를 살펴보아 베토벤 이전의 첼로 소나타들을 진정한 이중주

---

3) 발트 리츨러, 나주리·신인선 역, 『베토벤』 (파주: 음악세계, 2007), 161.

소나타로 볼 수 있는지에 대해서 알아보고자 한다.

베토벤의 다섯 개의 첼로 소나타는 베토벤 창작 시기의 초기, 중기 그리고 후기 양식이 나타나기 시작하는 시점에 작곡되어 창작기법의 변화와 함께 각 곡의 특성을 살펴볼 수 있다.<sup>4)</sup> 그리고 첼로 소나타를 작곡한 당시 창작 배경과 함께 특정 연주자를 염두에 두고 작곡했는지와 그 영향도 살펴볼 것이다.

본문으로 들어가서는 베토벤의 2악장 구성의 첼로 소나타 세 곡, 《첼로 소나타 제1번》, 《제2번》, 그리고 《제4번》의 분석을 다음과 같이 진행하고자 한다. 베토벤의 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》, 그리고 《제4번》의 각 악장의 형식 분석과 주제 분석, 그리고 개성적 특징을 살펴봄으로 각 곡에 대해 심도 있는 접근을 하고자 한다.

이어서 베토벤의 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》, 그리고 《제4번》이 가지고 있는 느린 서주와 2악장 구성의 형식에 대해 고찰하고자 한다. 먼저 이 세 곡의 첼로 소나타에서 쓰인 느린 서주의 음악적 역할을 작곡 배경과 함께 중점적으로 살펴보고자 한다. 그다음 일반적이지 않은 2악장 구성의 형식을 연구하기 위해 베토벤의 2악장 구성의 피아노 소나타 6곡에 대해 알아보아 2악장 구성 형식에 있어 악장 간의 균형과 결합 방식을 살펴보고자 한다. 그다음 첼로 소나타 세 곡에서의 2악장 구성의 형식적 특징을 종합적으로 다룰 것이다.

분석과 고찰을 위해 유용하게 참고한 자료로는 국내와 해외의 박사 논문, 이승윤 “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ’

---

4) 베토벤의 작품은 그의 생애와 작곡 양식 등에 기반하여 여러 시기로 구분되는데 학자들마다 조금씩 다른 의견을 보인다. 3기로 나눈 학자는 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883), 땡디(Vincent d'Indy, 1851-1931), 버크홀더(J. Peter Burkholder) 등이고, 뉴만(William S. Newman, 1912-2000)은 베토벤의 작품 시기를 5기로 세분하였다. 본 논자는 땡디의 시기 구분에 근거하여 베토벤의 첼로 소나타 다섯 곡을 살펴보았다. 땡디는 그의 책, *Beethoven, a critical biography* (The Boston Music Company)에서 베토벤 작품의 연대기적 구분을 초창기 작품을 제외하고 1기는 1793-1801, 2기는 1801-1815, 3기는 1815-1827로 보고 있다. 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 '크로이처'> 연구,” (성신여자대학교 박사학위논문, 2012), 16.

크로이처'> 연구.”<sup>5)</sup>, 문지형(Jeehyung Moon) “베토벤 첼로 소나타 Op. 5 No. 1: 분석과 연주.”<sup>6)</sup>, 윤미연(Miyeon Yun)의 “장르의 새로운 비전: 베토벤의 다섯 개의 첼로 소나타와 악기 간의 동등성을 향한 분투.”<sup>7)</sup>와 권 준(Jun Kwon)의 “베토벤 2악장 구성의 피아노 소나타 연구.”<sup>8)</sup>가 있다. 그리고 한국에 최근 출판된 스벤 힘케 편집, 한독음악학회 번역의 『베토벤 삶과 철학, 작품, 수용』과 모스코비츠와 토드(Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd)가 집필한 *Beethoven's cello. Five revolutionary Sonatas and Their World*, 왓슨(Angus Watson)의 *Beethoven's Chamber Music in Context*, 록우드(Lewis Lockwood)의 *Beethoven: The music and the life* 에서 많은 도움을 얻었으며, 이론서는 그린(Douglass M. Green)의 『조성음악의 형식』(제2판)을 주로 참고하였다. 모차르트 《바이올린 소나타 K. 454》와 베토벤 첼로 소나타 악보는 헨레(G. Henle) 판을 사용하였다. 음계의 음높이 표기는 Michels의 이론서를 바탕으로 하였다.<sup>9)</sup> 그리고 마디 수 표기에서 강박으로 끝나는 프레이즈는 마디 수 뒤에 a를 붙였고, 약박으로 시작하는 못갖춘 마디를 표시할 경우는 마디 수 뒤에 b를 붙였다.

---

5) 이승윤 “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 '크로이처'> 연구.”

6) Jeehyung Moon, “Ludwig van Beethoven's Sonata for Cello and Piano in F major Op. 5, No. 1: An Analysis and A Performance Edition,” The Graduate College of The University of Iowa, 2013.

7) Mi Yeon Yun, “A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality,” Graduate School of the University of Cincinnati, 2013.

8) Jun Kwon, “Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors,” Graduate School of the University of Cincinnati, 2008.

9) Ulrich Michels, 홍정수·조선우 역, 『음악은이』 (서울: 음악춘추사, 2000), 68.

## II. 이론적 배경

### 1. 베토벤 이전의 첼로 독주 음악과 이중주 소나타의 변화 과정

#### 1) 첼로 독주 음악의 등장과 발전

17세기 대부분, 첼로는 노래나 춤곡을 위한 통주저음을 연주하는 반주 악기로 사용되었다.<sup>10)</sup> 이 시기에 첼로는 낮은 음역대에서의 강력한 음색으로 반주 악기로 적합하다고 여겨졌다. 그러나 17세기의 마지막 10년 동안 첼로는 점차적으로 반주 악기의 역할에서 벗어나 독주 악기로의 면모를 보이기 시작했다. 이는 바로크 소나타에서 장식적 역할을 하던 악기가 독립적인 성부를 갖게 되면서인데, 그 결과 첼로는 실내악에서 다른 악기와 같은 위치를 차지하게 되었다. 이 과정은 이탈리아 볼로냐의 산 페트로니오 성당(S Petronio Capella)의 첼리스트에 의해 시작되어 독주 악기로서의 첼로 사용으로 이끌어졌다.<sup>11)</sup>

독주 첼로 작품으로 가장 먼저 쓰인 곡은 가브리엘리(Domenico Gabrielli, 1659-1690)의 《리체르카리》(Ricercari, ca. 1675)로 알려져 있다.<sup>12)</sup> 첼

---

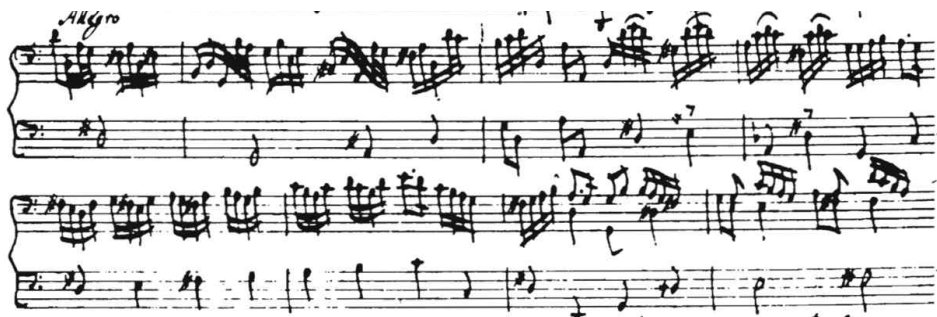
10) 첼로는 비올론첼로(Violoncello)의 약자로 바이올린 족의 저음역대 악기이다. 원래 이름은 17세기 중반 이태리에서 'basso di viola da braccio'(독: 'Bass-Klein-Geig', 프: 'basse de violon', 영: 'bass violin')의 복합 단어로 처음 나타났고, 'violone'의 약칭으로 알려지기 시작했다. 에이트너(Karl Eitner, 1805-1884)에 따르면, 오래된 형태인 비올론치노(violoncino)의 가장 이른 예는 1641년부터 찾아볼 수 있고, 그 후의 형태인 비올론첼로(violoncello)는 1665년부터 등장한 것으로 알려져 있다. 비올론첼로는 곧 이태리와 독일에서 받아들여졌고, 1700년 이후에는 프랑스와 영국에서 일반적으로 사용되었다. 첼로라는 약자는 영국과 독일에서 주로 쓰인다. Klaus Marx, "Violoncello," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (London: Macmillan Publishers, 1980), 19: 856.

11) Carlos Prieto, Elena C. Murray, *The Adventures of a Cello* (Austin: University of Texas Press, 2006), 222.

12) Klaus Marx, "Violoncello," *The New Grove dictionary of Music and Musicians*, 19: 860.

로가 독주 악기로 쓰인 작품의 예는 1675년 볼로냐에서 설립된 아카데미아 필라르모니치(Accademia dei Filarmonici)의 구성원인 작곡가 그룹과 연결하여 설명할 수 있다. 가브리엘리과 안토니(Giovanni Battista degli Antoni, 1660-1697), 자키니(Guiseppe Jacchini, 1663-1727) 같은 작곡가들의 첼로를 위한 작품은 매우 신선하고 정통적이었다. 가브리엘리와 자키니는 후에 ‘소나타’로 불리는 첼로와 바소 콘티누오를 위한 시리즈를 작곡하였다. 가브리엘리와 안토니의 리체르카리는 구조적으로 완벽한 작품일 뿐 아니라, 상당한 첼로 수준도 요구되는 작품이다. 가브리엘리는 1687년에 리체르카레 7곡을 작곡하였으며, 뛰어난 첼리스트였던 만큼 첼로의 운용에 있어서 독주 악기로서의 모습을 보여준다. 특히 그가 1689년에 작곡한 《첼로와 콘티누오를 위한 2개의 소나타》 중 제1번의 제2악장에서 빠른 패시지와 함께 넓은 도약 진행 그리고 중음주법을 함께 사용하고 있다(악보 1).<sup>13)</sup>

[악보 1] 가브리엘리, 《첼로와 콘티누오를 위한 소나타 제1번》, 제2악장, 마디1-7



<악보 1>의 하단에 기보된 콘티누오를 연주하는 하프시코드는 단순히 화성을 보충하는 역할을 주로 하며 첼로의 독주 선율을 뒷받침하고 있다.

13) “Domenico Gabrielli Cello sonata” [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP61757-PMLP126162-Gabrielli\\_Domenico\\_-\\_Ricercari,\\_canone\\_e\\_Sonate\\_per\\_violoncello.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP61757-PMLP126162-Gabrielli_Domenico_-_Ricercari,_canone_e_Sonate_per_violoncello.pdf) 2020. 5. 3 접속.

1700년대쯤 A. 스카를라티(Alessandro Scarlatti, 1660-1725)와 D. 스카를라티(Domenico Scarlatti, 1685-1757), 포르포라(Nicola Porpora, 1686-1768), 마르첼로(Benedetto Marcello, 1686-1739), 비발디(Antonio Vivaldi, 1678-1741)와 같은 작곡가들의 등장으로 독주 악기로서 첼로의 중요성은 더욱 강조되었다. 이들 중 비발디는 첼로를 위한 곡을 48곡을 남겼으며, 《첼로와 오케스트라를 위한 협주곡》을 처음으로 작곡하여 27곡의 첼로 협주곡을 남겼다.<sup>14)</sup> 비발디가 많은 첼로 작품들을 작곡하던 당시인 1707년쯤에는 첼리스트들의 더욱 편한 악기에 대한 요구에 따라 스트라디바리의 새로운 첼로 모델이 개발되었고, 그럼으로써 전보다 훨씬 비르투오적인 높은 음들을 연주할 수 있게 되었다.<sup>15)</sup> 특히 비발디가 작곡한 《첼로와 바소 콘티누오를 위한 6개의 소나타》는 첼로와 콘티누오를 위한 소나타를 새로운 경지로 이끌었다. 이 소나타들은 RV40, 41, 43, 45, 46, 47의 6곡으로,<sup>16)</sup> 1720년-1730년에 작곡된 것으로 추정되며 각 곡들은 모두 4악장 구성이고 그 순서는 느리게-빠르게-느리게-빠르게로 되어 있어 교회 소나타(Sonata da chiesa)의 형식을 가지고 있다.

J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)는 《무반주 첼로를 위한 6개의 모음곡, BWV 1007-12》(1720년 작곡추정)을 작곡했다.<sup>17)</sup> 이 첼로 모음곡은 바흐가 쾨텐에서 카펠마이스터와 음악감독으로 지낼 때 작곡된 것이

14) Carlos Prieto, Elena C. Murray, *The Adventures of a Cello*, 222.

15) Ibid, 222.

16) 비발디의 작품들의 번호는 여러 방법으로 표기되고 있다. 선호되는 번호 매김은 피터 리용(Peter Ryom)의 Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: kleine Ausgabe(Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1974; 부록, Poitiers, 1979) 것이고 약자로 RV가 사용된다. Claude V. Palisca, 김혜선 역, 『바로크 음악』(서울: 다리, 2000), 210.

17) J. S. 바흐의 《모음곡 제6번》은 일반 첼로로 연주하기에 다소 높은 음역으로 작곡되어 있어 5 줄을 지닌 소형 첼로를 위해 썼을 것이라는 가설이 지배적이다. 이는 바흐가 직접 고안한 비올라 퐁포사(viola pomposa)를 위한 곡으로 쓰여졌다고 전해지며 4현의 첼로보다 기교적인 면을 더욱 요하게 된다. 제6번은 저음부와 고음부에 걸쳐 폭넓은 음역을 사용하는 것과 화려한 기교가 특징이다. 정 진, “J. S. BACH의 무반주 cello suite에 관한 연구,” (연세대학교 석사학위 논문, 2001), 69.

다.<sup>18)</sup> 첼로는 그때까지 고음역대로 올라가거나 노래하는 식으로 음들이 다뤄지지 않았는데, 그의 《무반주 첼로를 위한 6개의 모음곡》에서 그 자신과 음악 모두에 있어서 새로운 모험이 시도되었다.<sup>19)</sup> 《무반주 첼로를 위한 6개의 모음곡》은 첼로 독주만으로 곡을 끝어가는 과정에서 발생할 수 있는 단조로움을 피하기 위해 다양한 연주 방법을 사용하였다. 하나의 멜로디 단편을 여러 음역에서 나오게 하거나, 중음 주법을 사용해 멜로디와 화음을 동시에 들을 수 있게 하는 등 다성음악의 짜임새로 연주 효과를 극대화했다. 첼로라는 악기가 선율선을 유지하면서 화성을 들려줘야 하고, 또 대위적인 기법을 연주하기 위해 인접한 사용 가능한 현을 총동원해 3줄 더 나아가 4줄까지도 동시에 연주하도록 하였다. 이러한 내용은 첼로가 반주 악기 역할을 벗어나게 함에 있어 J. S. 바흐가 큰 역할을 했다고 할 수 있다.

콰텐 오케스트라는 첼로와 비올라 다 감바를 모두 가지고 있었는데,<sup>20)</sup> 바흐는 1717년에서 1723년대에 작곡한 것으로 추정되는<sup>21)</sup> 《비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 3개의 소나타》에서 비올라 다 감바를 테너자리표를 사용하여 독주 악기로 활용하였다. 이 곡들은 원래 비올라 다 감바와 하프시코드

18) 콰텐의 레오폴드 공은 열렬한 음악 애호가로 바이올린, 비올라 다 감바, 하프시코드를 연주했을 뿐 아니라, 18명의 연주자로 구성된 특별한 오케스트라를 소유하고 있었다. 바흐는 이 시기 동안 《비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 3개의 소나타》, 《바이올린을 위한 3개의 파르티타와 3개의 소나타》, 《오케스트라 모음곡》, 《브란덴부르크 협주곡》등을 작곡했다. Carlos Prieto, Elena C. Murray, *The Adventures of a Cello*, 222.

19) J. S. 바흐가 첼로를 연주했다는 기록은 어디에도 없고 그가 쓴 바이올린을 위한 곡에 비해서는 기술적인 면이 두드러지지 않으므로, 《무반주 첼로를 위한 6개의 모음곡》은 교육적인 목적을 가지고 첼로의 잠재성에 대한 탐험의 열망으로 작곡된 것이라고 볼 수 있다. Ibid, 222-223.

20) 비올라 다 감바는 “다리 사이의 비올라”라는 뜻으로 비올라 족의 한 악기이다. 16세기의 현악기들은 때때로 연주되는 방식에 따라 분류되었다. Ian Woodfield, "Viol," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 26: 663.

비올라 다 감바도 비올라 족의 악기 중 하나로, 17세기 중엽부터 비올라 족의 베이스 악기가 정교적으로 사용되었는데 첼로가 점차적으로 베이스 비올라의 자리를 차지하게 된다. Ibid, 679.

21) 《비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 3개의 소나타》의 작곡은 콰텐 시대(1717-1723년)로 추정하는 것이 가장 유력한데, 당시 J.S.바흐의 지휘 아래에 있던 콰텐궁정악단에 아벨(Christian Ferdinand Abel, 1682-1761)이라는 유명한 감바 주자가 있었다는 점에서 그렇다. 『명곡해설전집』 제11권 (서울: 세광음악출판사), 163-164.

를 위해 작곡된 것이지만 오늘날에는 첼로로 편곡되어 연주되고 있다. 이 소나타는 하프시코드의 오른손 성부가 독립된 선율선으로 쓰여 독주악기인 비올라 다 감바의 선율과 대위적 이중주를 이루게 되므로 실제로는 트리오 소나타이다. 이 곡에서 비올라 다 감바는 하프시코드와 병진행을 하거나 또는 서로 모방, 미리 제시하는 등 유기적인 결합을 하여 각각의 악기들이 가진 음향의 대비를 보여준다. 이와 함께 독주 악기로서 역할이 증가된 비올라 다 감바와 하프시코드가 대등한 역할을 하면서 조화를 이루는 진정한 의미의 이중주 소나타의 모습을 보여주고 있다(악보 2).<sup>22)</sup>

[악보 2] J. S. 바흐 《비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 소나타 제2번, BWV 1028》  
제2악장, 마디 1-4



J. S. 바흐의 《비올라 다 감바를 위한 소나타 제1번, BWV 1027》(G장조)과 《비올라 다 감바를 위한 소나타 제2번, BWV 1028》(D장조), 《비올라 다 감바를 위한 소나타 제3번, BWV1029》(g단조) 중 앞의 두 곡은 느리게-빠르게-느리게-빠르게의 악장 구성을 가지고 있어 바로크 음악의 교회 소나타의 형식을 따르고 있다. 그러나 제3번 소나타는 교회 소나타의 형식이 아닌 빠르

22) 하이든(Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 현악사중주에서 첼로 파트를 훌륭하게 활용했지만 첼로를 위한 소나타는 한 곡도 남기지 않았다. 위대한 작곡가들의 작품 가운데 어렵게나마 이런 이중주의 선조가 될 만한 것은 바흐가 쓴 비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 소나타 세 곡뿐이다. 제레미 시프먼, 김병화 옮김. 『베토벤, 그 삶과 음악』 (서울: 포노, 2010), 73.

게-느리게-빠르게의 3악장의 구성을 가지며, 고전 음악의 소나타 형식과 더욱 유사한 형태를 가지고 있다. 이러한 점은 J. S. 바흐 음악의 예술성과 더불어 바로크 음악의 소나타 형식으로부터 좀 더 자유로운 면모를 보인다.

또한 첼로를 독주 악기로 위상을 높이게 한 작곡가로 첼로 협주곡 두 곡을 남긴 하이든을 들 수 있는데, 그는 이 곡들을 특정 첼리스트를 위하여 작곡하였다. 《첼로 협주곡 C장조》(Hob.VIIb: 1)는 1761-65년 사이에 작곡된 것으로 추정되며, 1761년부터 1769년까지 에스테르하치 궁정악단에서 활약한 첼리스트 요셉 바이글(Joseph Weigl, 1766-1846)을 위해 작곡했다고 알려져 있다.<sup>23)</sup> 그리고 《첼로 협주곡 D장조》(Hob. VIIb: 2)는 1783년에 작곡된 것으로, 에스테르하치의 궁정악단의 첼로 수석인 안톤 크라프트(Anton Kraft, 1752-1820)를 위해 작곡한 곡이다.<sup>24)</sup> 이렇게 하이든은 첼로를 독주악기로 한 작품을 창작할 때 독주자의 연주 기량까지 고려하여 작곡하였고, 그로 인해 첼로라는 악기가 독주악기로서 자리 잡는데 의미 있는 역할을 했다고 추론해 볼 수 있다.

첼로와 콘티누오를 위한 소나타는 18세기 내내 계속해서 확장되는 첼리스트의 능력과 함께 진화했다. 거장적 첼리스트인 장-피에르 뒤포르(Jean Pierre Duport, 1741-1818), 보케리니(Luigi Rodolfo Boccherini, 1743-1805), 브레발(Jean-Baptiste Sebastien Bréval, 1753-1823) 및 롬베르크(Bernhard Romberg, 1767-1841)는 모두 악기에 점점 더 어렵게 작곡했다.<sup>25)</sup> 보케리니는 18세기 후반에 활약한 첼리스트 겸 작곡가로, 첼로를 위한 작품을 많이 남겼는데, 첼로 소나타는 34곡을 썼다.<sup>26)</sup> 이 첼로 소나타의 정식적인 명칭은

---

23) 이남재·김용환, 『서양음악사 18세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 218.

24) 첼로 수석인 안톤 크라프트의 작품으로 오해되었으나, 1954년에 자필 원본이 발견되면서 이 《첼로 협주곡 D장조》는 하이든 작품으로 오해가 규명되었다. 앞의 책, 218.

25) Mi Yeon, Yun, "A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality," 7.

26) 보케리니의 첼로 소나타는 현재 27곡으로 확인되고 있지만, 그 가운데 3곡(제3번, 제4번, 제23번)에 대해서는 다른 악보가 존재한다. 『명곡해설전집』 (서울: 세광음악출판사, 1986), 366.

《독주 첼로와 통주저음을 위한 소나타》(Sonata a Violoncello solo e Bass o)로, 이 중에서 출판된 것은 제1번(A장조, G. 13), 제2번(C장조, G. 6), 제3번(G장조, G. 5), 제4번(E♭장조, G. 10), 제5번(F장조, G. 1), 제6번(A장조, G. 4)이 있으며, 이 곡들은 다른 악기 구성으로 연주할 수 있는 여러 버전이 있다.<sup>27)</sup> 보케리니의 첼로 소나타 중 《독주 첼로와 통주저음을 위한 소나타 제6번》은 특히 표현적인 작품으로 콘티누오와의 조화로움이 엿보인다. 제1악장에서는 첼로 음역으로는 매우 높은 e<sup>3</sup>까지 쓰였으며(악보 3), 제2악장에서는 부분적으로 첼로와 콘티누오의 관계가 이중주의 모습을 띄기도 한다.

[악보 3] 보케리니, 《독주 첼로와 통주저음을 위한 소나타 제6번》 제1악장, 마디 22-23

뒤포르는 형제 음악가로 비오티(Giovanni Battista Viotti, 1755-1824) 혹은 프랑스식 교습(French School)에서 첼로라는 악기의 능력을 확대하여 바 이올린 주법을 첼로에 적용하였다.<sup>28)</sup> 장-루이 뒤포르(Jean-Louis Duport,

27) 보케리니의 작품 목록은 제라르의 이름을 따서 G.로 정리한다. 이 작품들의 작곡 연도에 대해서는 오늘날까지 분명하지 않으며 이브 제라르(Yves Gerard)에 의하면 이 작품의 대부분은 아마 그의 나이 14세에서 25세 사이에 작곡된 것으로 추정되고 있다. 앞의 책, 366.

28) 비오티(Viotti)와 프랑스식 교습(French School)의 회원들에 의해 현악기는 중요한 변화를 겪었으며, 그로 인해 현악기의 구조가 크게 변경되었다. 지판은 길어지고, 브릿지는 올라갔으며 현의 긴장도(tension)는 증가했다. 무엇보다도 가장 급진적인 것은 1780년대 중반에 투르트(François Xavier Tourte, 1747-1835)가 디자인한 새로운 오목한 활의 점점 더 많은 수용이었다. 새로운 활은 비오티와 그의 추종자들에게 더욱 강하고 다양한 톤의 투영과 느린 표현

1749-1819)는 후에 오늘날까지 첼로 연주법의 구심점 역할을 하는 “첼로의 운지법과 활 쓰는 법에 관한 지도서(Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduite de l'archet)”(1806년)를 집필하였다.<sup>29)</sup> 그것은 첼로에 대한 최초의 철저하고 체계적인 방법 중 하나였으며, 기술과 스타일의 문제에 대한 풍부한 정보원으로 베르토(Martin Berteau, 1961-1771)에 의해 세워진 프랑스식 첼로 교습의 정점이 되었다.<sup>30)</sup>

롬베르크(Berhanrd Romberg, 1767-1841)는 본에서 궁정 음악가로 지명된 첼리스트이자 작곡가이다.<sup>31)</sup> 롬베르크는 첼리스트로서 특히 강력한 소리와 유능한 기술을 보유하고 있었으며, 장-루이 뒤포르에 의해 자리 잡은 운지법 체계에 직접 구축하여 보케리니 이후 다른 작곡가보다 엄지 운지법 자리(fingering position)를 더 많이 사용했다. 롬베르크의 음악은 다른 첼리스트의 음악과 비교했을 때, 더 높은 창의성과 정교함을 보여준다. 더욱이, 롬베르크는 큰 규모의 작품들-교향곡과 첼로 콘체르토, 콘체르티노를 작곡했을 뿐 아니라, 첼로 소나타와 이중주 등을 포함한 실내악곡을 생산해냈다. 그러나 작곡에 대한 접근 방식에서는 첼리스트의 관점을 유지했으며, 반주에 대해서는 이전의 콘티누오 방식을 취하고 있다.<sup>32)</sup>

---

적인 프레이즈, 긴 크레센도 및 디미누엔도를 보다 효과적으로 유지할 수 있는 능력을 제공하며 다양한 형태의 아티클레이션을 제공했다. 비오티는 연주의 고귀함과 표현력으로 유명했고, 그의 영향력은 유럽 전역으로 빠르게 퍼져 나갔다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context* (Woodbridge: The Boydell Press, 2010), 7.

29) 장-루이 뒤פור는 일반적으로 점차적으로 성장해가는 프랑스식 교습 혹은 비오티 학파 첼로 연주자들 중에서 가장 훌륭한 대표자로 여겨졌으며 자기 소유의 클래스도 있었던 것으로 보인다. 그는 대단한 연주자일 뿐만 아니라 예리하고 분석적인 사람이었다. 몇 년 후 뒤פור는 첼로에 대한 영향력 있는 책에서 바이올리니스트를 위한 비오티의 광범위한 기술적 혁신을 첼리스트를 위해 해석하였고 첼로 기법에 대한 그의 아이디어를 요약했다. Ibid, 33.

30) David Watkin, *Performing Beethoven*, edited by Robin Stowell (New York: Cambridge University Press, 1994), 89.

31) 롬베르크는 베토벤의 첼로 소나타 Op. 5의 빈 초연에 작곡가의 건반악기와 함께 연주했다. 본(Bonn)에서 그들의 관계는 베토벤의 새롭게 작곡된 칸타타에서 중요한 첼로 솔로에 영감을 주었을 것이다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 4.

32) Ibid, 4.

## 2) 이중주 소나타의 변화 과정

베토벤의 작품에 붙은 ‘소나타’(Sonata)라는 제목의 의미는 앞에서 언급한 바로크시대 그리고 전고전시대 작곡가들의 첼로를 위한 작품에서의 ‘소나타’와는 차별된 내용을 갖는다. 베토벤이 활동하던 시기의 ‘소나타’는 바로크 시대에 쓰이던 기악 음악의 총칭어를 벗어나 새로운 음악 형식이나 장르에 적용되는 용어로 대개 독주 피아노를 위한 곡이나 선율 악기와 피아노가 함께 연주하는 다악장 구성의 기악곡을 일컫는다. 바로크 시대의 트리오 소나타(Trio Sonata)는 두 개의 고음 악기와 하나의 저음 악기에 화성 반주를 위한 건반악기가 더해져 일종의 사중주 형태였으며, 전고전시대의 음악 흐름에서 자주 하나의 성부가 주도적 역할을 하는 모습을 보였다. 그리고 트리오 소나타에서 흔히 나타났던 푸가 진행은 뒤로 밀려나고 선율에 따른 추진력이 선호되었다. 그렇게 되면서 화성을 담당하던 건반악기는 차츰 독자적인 역할을 확보하게 되었고 이러한 방향의 변화가 선율 악기의 조합으로 이루어진 현악 삼중주 및 현악사중주, 그리고 건반악기 중심으로 이루어진 이중주 소나타 및 피아노 소나타라는 장르의 탄생으로 이어졌다.

17세기 통주저음의 즉흥연주로 참여했던 건반악기는 음악 전개의 보조적 역할을 벗어나 18세기 중후반을 지나면서 실내악 작품의 발전에 주도적인 역할을 하게 된다. 특징적인 점은 이전의 트리오 소나타 편성에서 통주저음으로 연주하던 건반악기가 음향 구성의 중심에 서게 됨에 따라 건반악기와 함께 연주하는 독주 악기가 오히려 반주를 담당하게 되었다. 이 반주 붙은 건반악기 소나타들은 특히 파리와 런던에서 유행하였다.<sup>33)</sup> 이러한 작품들의 경우, 바이올린은 건반악기 소나타의 오른손 또는 왼손의 선율을 거의 같이 연주하여 음향적 독립성을 보여주지 못한다. 이 유형은 정도의 차이가 있지만, 모차

---

33) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울:심설당, 2009), 60.

르트의 초기 바이올린 소나타에서 그 예를 찾아볼 수 있다.<sup>34)</sup>

모차르트 바이올린 소나타 중 초기의 작품들은 K. 6-9로, 모차르트가 여섯 살이었던 1762년경에 쓰인 것들이다. 이 작품들에서 바이올린은 반주의 기능에 한정되기 때문에 이 시대의 건반악기 소나타와 큰 차이가 없었다.<sup>35)</sup> K. 10-15까지도 역시 《바이올린이나 플루트 반주가 붙은 6개의 클라브생 소나타》(Six Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon, ou flaute traversiere)라는 명칭이 붙어있다.<sup>36)</sup> K. 26-31에 이르는 작품들 역시 여전히 건반악기 파트가 지배적이고 바이올린은 부가적인 형태를 벗어나지 못했다(악보 4).

[악보 4] 모차르트, 《바이올린 소나타 K. 26》, 제1악장 마디1-6<sup>37)</sup>



위의 악보에서 보는 바와 같이, 건반악기가 처음 두 마디를 독주로 시작하

34) 모차르트 바이올린 소나타의 시기적 분류는 초기(1762-1768), 중기(1778-1781), 후기(1782-1788)로 나누며, 초기에는 K. 6-31, 중기에는 K. 296-403, 후기에는 K. 454-457이 해당한다. Cliff Eisen, Stanley Sadie, "Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 17: 298.

35) 홍세원, 『고전파 음악』 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 103.

36) 이 K. 10-15 소나타들은 Op. 3으로 출판됐다. 이전의 바이올린 반주를 가지는 하프시코드를 위한 소나타와 달리, 첼로 반주가 임의로 추가되었다. 박윤미, "바이올린 소나타의 발전 과정에서 모차르트《바이올린 소나타 K.301, G장조》가 가지는 의미," (성신여자대학교 석사학위논문, 2019), 13-14.

37) [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3e/IMSLP467409-PMLP127177-Mozart,\\_Wofgang\\_Amadeus-NMA\\_08\\_23\\_1\\_05\\_KV\\_26\\_scan.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3e/IMSLP467409-PMLP127177-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_08_23_1_05_KV_26_scan.pdf) 2019. 10. 11 접속.

고 바이올린은 마디3-4에서 그대로 모방하고, 건반악기의 오른손은 바이올린의 3도 위의 음정을 연주한다. 이후에도 건반악기가 바이올린보다 높은 음정에 있거나 주요 선율을 차지하고 있다.

두 악기가 동등한 입장에서 대화하듯이 진행되는 소나타는 18세기 후반부터 눈에 띄는데,<sup>38)</sup> 모차르트의 중·후기 작품이 그 예에 속한다. 모차르트의 중기 창작 시기에 속하는 작품들은 1778년에 Op. 1로 출판된 K. 301-306과 1781년에 Op. 2로 출판된 K. 296, K. 376, K. 377, K. 378, K. 379, K. 380이 있다. 그중에 K. 296, K. 301, K. 302, K. 303, K. 305는 1778년에 만하임에서 작곡되었고, K. 304는 파리에서, K.306은 잘츠부르크에서 작곡되었다.<sup>39)</sup> 이 중 2악장 구성의 《바이올린 소나타, K. 304》와 후기 작곡 시기에 속하는 1782년-1788년 빈에서 작곡한 《바이올린 소나타, K. 454》, 《바이올린 소나타, K. 481》, 《바이올린 소나타, K. 526》에서는 바이올린이 피아노와 동등한 중요성을 가지면서 두 악기 간의 균형이 훌륭하게 이루어졌다.<sup>40)</sup>

특히 바이올리니스트 스트리나자키(Regina Strinasacchi, 1761-1839)와 함께 연주할 의도로 만들어진 《바이올린 소나타, K. 454》에서는 제1악장의 느린 서주(Largo)에서 첫 마디에서부터 바이올린의 더블 스톱핑(double stopping) 같은 어려운 연주기법이 등장하며, 피아노가 선율을 먼저 제시하면, 뒤이어 바이올린에서 장2도 낮게 같은 선율을 연주한다(악보 5). 이후에도 각 악기는 상대 악기의 선율에 반응하는 모습을 보여준다. 특히 제1악장 서주 끝부분(마디11-13)과 알레그로로 시작하는 각 제시부 끝부분(마디60-65), 발전부의 끝부분(마디81-85, 악보 6), 그리고 재현부 끝부분(마디146-148)에서 바이올린과 피아노의 대화가 발견되며, 악기 간의 호흡이 조화롭게 이루어진다.

38) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 61.

39) Cliff Eisen, Stanley Sadie, "Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. 17: 331.

40) Konrad Küster, *Mozart: A Musical Biography* (Clarendon Press Oxford, 1966), 184.

[악보 5] 모차르트 《바이올린 소나타, K. 454》 제1악장, 마디1-4

[악보 6] 모차르트《바이올린 소나타, K. 454》 제1악장, 마디81-85

형식적 측면에서 모차르트는 초기 바이올린 소나타에서부터 바로크 모음곡 성격을 벗어나 소나타 악장 구성을 취하였다.

이렇게 독주 건반악기의 위상 강화와 함께 선율 악기가 반주를 담당하는 일종의 과도기적 형태를 지나, 각 악기가 독주적 성부를 담당하는 중주 방식이 자리를 잡아갔다. 이것은 여흥적 교류 목적의 음악에서 미적 청취 대상의 음악으로 실내악의 성격이 바뀌어 갔음을 나타낸다.<sup>41)</sup> 이에 따라 현악 앙상블

41) Donald J. Grout, 민은기 외 역, 『그라우트의 서양음악사(상)』 제7판 (서울: 이앤비플러스, 2013), 552.

이 사적 공간용 음악에서 탈피하여 차츰 공개 연주회용 음악으로 위상을 갖 추어갔다. 다시 설명하자면, 18세기 후반 독주소나타에서 두 악기간의 동등한 음악적 역할 형성은 18세기 후반 이후 실내악에서 현악기 전문연주자들의 등장과 그 맥을 같이한다.

고전 시대의 이중주 소나타에서 건반악기와 더불어 새로운 위상을 부여 받은 또 하나의 악기는 첼로이다. 첼로는 앞장에서 살펴본 대로 통주저음의 역할로 더이상 의미를 갖지 못함에 따라 악기의 고유한 성격을 표출하게 되었다. 이것은 첼로 연주법의 발달과도 관계되는데, 보케리니와 뒤포르의 장인적 첼로 연주는 작품 내에서 이 악기의 역할을 확장시켰으며, 이후 첼로 음악의 변화·발전에 중요한 역할을 하였다.

1790년대에 첼로의 이중주 작품으로는 콘티누오 반주에 의한 것과 전형적으로 현악기의 기교를 과시하는 연주자의 작품이 남아있었다. 첼로의 관용적 기술에 맞춰진 독주곡의 작곡은 작곡가의 추상적인 음악적 아이디어에 빠지는 것보다 악기의 거장적인 가능성을 활용하려는 욕구에 의해 주도되는 경향이 있었다. 여기서 반주자는 베이스 라인에서 나오면서 적절한 화성과 대위적 선율을 즉흥으로 구사했으며, 종종 독주 선율선에서 시작된 음악 재료를 사용하기도 했다.<sup>42)</sup> 베토벤이 첫 첼로 소나타를 작곡하기 이전의 1세기 동안 첼로와 건반악기로 구성된 이중주의 잠재력을 활용하려는 작곡가는 거의 없었다. 첼로 연주의 기술력이 확장됨에 따라 독주자(Soloist)에 대한 요구는 증가했지만 음악 자체의 성격이나 형식의 틀, 주제별 아이디어를 다루는 정교함, 첼로와 건반악기 사이의 주고받기 등은 베토벤까지 상대적으로 거의 변하지 않았다.

첼리스트이자 작곡가인 크라프트는 하이든과 함께 작곡을 공부하여 하이든의 음악적 특징이 그의 첼로 소나타에 잘 드러나 있다. 크라프트는 하이든이 소나타에서 론도 형식의 악장을 쓴 계획을 수용하여 자신의 첼로 소나타

---

42) Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 21.

를 구성하였다.<sup>43)</sup> 크라프트의 세 개의 《첼로 소나타 Op. 1》(1790년 작곡 추정)은 많은 동시대인들에 비해 광범위한 주제를 제공하고, 하이든을 연상시키는 작곡 기법들을 사용하여 독일에서 콘티누오 반주에 의한 첼로 소나타를 정점에 가져 왔다.<sup>44)</sup>

---

43) 베토벤을 만나기 수년 전, 크라프트는 하이든에게 지지를 받았고, 1778년 에스테르하치 채플 오케스트라에 합류했으며, 12년 동안 1790년 왕자가 사망할 때까지 하이든과 에스테르하치 귀족 및 직원과 함께 왕실 사냥 궁전에서 많은 시간을 보냈다. 크라프트는 빈의 남동쪽 100킬로미터 떨어진 헝가리의 시골에서 주요 첼리스트로 봉사했고, 하이든과 함께 작곡을 연구했다. 그러므로 크라프트의 음악에서 그의 선생의 강한 영향력이 보이는 것은 놀랍지 않다. Ibid, 25.

44) 크라프트는 《첼로 소나타 Op. 1, No. 3》에서 하이든을 연상시키는 장치를 새로운 이점으로 사용한다. 제1악장의 재현부 전 여러 마디에서 화성적 모호함과 침묵을 사용하여 극적인 긴장을 고조시킨다. 크라프트는 하이든처럼 침묵의 완전한 마디 후에 재현부에 도달하여 포르테(*f*)의 다이내믹 내에서 D장조를 강력하게 강조한다. 하이든의 영향은 10마디 주제에서 시작하는 두 음 동기의 활용에 이르기까지 하이든 음악을 연구하면서 얻은 기술이 피날레 전체에 걸쳐 명백히 나타난다. Ibid, 26.

## 2. 베토벤 첼로 소나타 다섯 곡의 전반적 이해

베토벤은 첼로와 피아노로 구성된 작품으로 첼로 소나타 5곡(Op. 5, No. 1 & 2, Op. 69, Op. 102, No. 1, & 2)과 변주곡 3곡-《모차르트 ‘마술피리(Die Zauberflöte)’ 중 ‘연인인가 아내인가(Ein Mädchen oder Weibchen)’ 주제에 의한 피아노와 첼로를 위한 변주곡, Op. 66》, 《헨델 ‘유다스 마카베우스(Judas Maccabaeus)’에 의한 변주곡, WoO45》, 《모차르트 ‘사랑을 느끼는 남자들(Bei Männern, welche Liebe fühlen)’ 주제에 의한 피아노와 첼로를 위한 일곱 개의 변주곡, WoO46》을 작곡했다. 베토벤이 첼로를 연주하거나 특별히 좋아했다고는 전해지지 않지만, 젊은 시절부터 첼로에 관심을 나타냈고 끊임없이 연구했던 것으로 나타나 있다.<sup>45)</sup> 그는 첼로의 음역을 확대하고 악기의 기능과 특성을 충분히 활용하였고, 향상된 건반악기 제작 기술과 저음력이 강화된 피아노를 가지고 피아노와 첼로를 위한 진정한 의미의 이중주 소나타를 작곡할 수 있었다.<sup>46)</sup> 특히 변주곡을 제외한 5곡의 소나타는 모두 특정 첼리스트나 첼로 연주에 자신 있는 사람을 위해 작곡되었다.<sup>47)</sup> 또, 변주곡 세 곡은 창작 초기 시점에 작곡된 데 비해 다섯 곡의 첼로 소나타는 초기, 중기, 후기로 분산되어 베토벤이 첼로를 사용하는 방법과 첼로 소나타라는 장르에 대한 사고의 변화 또한 살펴볼 수 있다.<sup>48)</sup>

첼로 소나타에서 첼로와 피아노 간의 역할 비중이 어떻게 변화하였는지는 작품의 곡명에서부터 드러난다. 1796년에 작곡된 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 제목 “Deux Grandes Sonates, pour le Clavecin ou Piano=Forte avec un violoncelle obligé”에서는 ‘avec(-와 함께)’라는 전치사를 사용하여

45) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』 (파주: 음악세계, 1999), 339.

46) 아레스 톨프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 632.

47) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 339.

48) 앞의 책, 340.

피아노가 첼로보다 중요한 역할을 한다는 의미를 나타내고, 이후 1807-1808년에 작곡된 《첼로 소나타 제3번》의 제목 “Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncele”에서는 같은 종류의 요소를 연결하는 ‘et(그리고)’라는 접속사로 첼로와 피아노의 동등한 사용을 나타낸다. 이후 1815년에 작곡된 《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》은 “Deux Sonates POUR LE Pianoforte et Violoncele”의 제목에서도 접속사 ‘et’를 사용하여 첼로와 피아노가 대등한 비중임을 보여주고 있다.<sup>49)</sup> 이렇게 제목 표기에서 초기의 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서는 첼로보다 피아노가 주된 역할이었고, 《첼로 소나타 제3번》, 《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》에서는 두 악기가 동등한 역할임을 알려주고 있다.

베토벤은 첼로 소나타를 작곡하면서 특히 악장 구성의 문제로 고민했을 것으로 보이는데, 첼로 소나타 다섯 곡의 구성이 다양하고 독특하기 때문이다. 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》은 모두 2악장으로 구성되어 있다. 제1악장에 느린 서주를 두고 있으며 대신 느린 악장은 생략되었다. 《첼로 소나타 제3번》은 3악장 구성이다. 앞의 두 곡과 마찬가지로 느린 악장이 없으며, 제3악장 앞에 느린 서주가 있다. 《첼로 소나타 제4번》은 2악장 구성이지만 단일 악장에 가까운 모습을 보여주며, 제1악장 앞에는 안단테(Andante) 서주를, 제2악장 앞에는 아다지오(Adagio)-안단테(Andante) 서주를 두고 있다. 《첼로 소나타 제5번》은 고전적인 3악장 구성으로 제2악장에 아다지오(Adagio)를 두어 느린 악장 본연의 모습을 보여준다. 이러한 악장 구성과 배열은 베토벤이 첼로 소나타라는 장르를 통해 여러 실험의 과정을 거친 것으로 보인다.

---

49) 이승윤, “베토벤 바이올린 소나타 제9번 A장조, ‘크로이처’ 연구,” 48.

<표 1> 베토벤 첼로 소나타 5곡 악장 구성과 배열

	구성	배열
제1번	2악장 구성	제1악장(Adagio sostenuto-Allegro) 제2악장(Rondo. Allegro vivace)
제2번	2악장 구성	제1악장(Adagio sostenuto ed espressivo -Allegro molto più tosto presto) 제2악장(Rondo. Allegro)
제3번	3악장 구성	제1악장(Allegro, ma non tanto) 제2악장(Scherzo. Allegro molto) 제3악장(Adagio cantabile-Allegro vivace)
제4번	2악장 구성	제1악장(Andante-Allegro vivace) 제2악장(Adagio-Tempo d'Andante-Allegro vivace)
제5번	3악장 구성	제1악장(Allegro con brio) 제2악장(Adagio con molto sentimento d'affetto) 제3악장(Allegro)

1) 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》

《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》은 베토벤이 초기 빈(Wien) 시절 비르투오소 피아니스트로 활동하며 즉흥연주와 작곡가로 명성을 알리던 때에 작곡되었다. 1796년 베토벤은 리히노프스키(Karl Alois Lichnowsky, 1761-1814) 후작과 함께 연주 여행을 떠났다. 이 여행은 베토벤이 일종의 광고 효과를 노린 것으로, 중부 유럽 궁정에 자신을 소개하고 안정적인 자리를 얻기 위함이었다.<sup>50)</sup> 이 해 5월과 6월에 베를린 궁정을 방문한 베토벤은 프리드리히 빌헬름 2세(Friedrich Wilhelm II, 1744-1797)의 환심을 살 기회를 얻었는데, 뛰어난 첼리스트였던 프리드리히 빌헬름 2세는 이탈리아와 스페인의 거장인 보케

50) 얀 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』 (서울: 길, 2018), 174-175.

리니와 프랑스의 형제 음악가, 장-피에르 뒤포르와 장-루이 뒤포르를 고용하고 있었다.<sup>51)</sup> 베토벤은 늘 전문가로부터 악기와 악기 테크닉에 관한 모든 것을 찾기를 간절히 바라고 있었는데,<sup>52)</sup> 그곳에서 장-루이 뒤포르의 현대적인 첼로 연주에 깊은 인상을 받았으며,<sup>53)</sup> 자신의 첼로 소나타를 작곡하는 데 도움을 받았다.<sup>54)</sup> 초연은 두 소나타 모두 장 루이 뒤포르의 첼로 연주와 베토벤의 피아노 연주로 베를린의 왕 앞에서 이루어졌으며,<sup>55)</sup> 프리드리히 빌헬름 2세에게 헌정되었다.

《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 원제는 “하프시코드 혹은 피아노와 첼로가 의무적으로 함께하는 두 개의 큰 소나타(Deux Grandes Sonates pour

---

51) 앞의 책, 179.

52) 베토벤은 모든 종류의 악기 연주자들로부터 무엇인가 배울 준비가 항상 되어있었고. 본(Bonn)에서는 베르나트 롬베르크(Bernard Romberg, 1767-1841)와 빈(Wien)에서 안톤 크라프트를 통해 이미 도움을 받았다. 장-루이 뒤포르는 당시 점점 확장되어가는 프랑스식 혹은 비오티 교습의 현악기 연주자 중에서 가장 뛰어난 첼리스트로 자신의 클래스를 가지고 있었던 것 같다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 32-33.

53) 베토벤은 뒤포르가 선보인 풍성하고 표현력이 풍부한 음향, 유연한 운궁, 엄지 포지션을 써서 순간적으로 음역을 확장하는 기술이나 더블 스톱, 하모닉스 주법에 감탄했다. 프리드리히 왕을 위해 첼로 곡을 작곡해 달라는 부탁을 받자, 베토벤은 이때 배운 것들을 활용했다. 얀 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』, 179.

54) 장-루이 뒤포르는 파리로 돌아가서 에세이를 저술하였고, 거기서 베토벤의 첼로 소나타를 인용하였다. 마찬가지로 베토벤의 첼로 소나타 초고에 뒤포르의 영향으로 보이는 운지법 등 증거 자료가 남아있다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 17-18.

55) 베토벤의 제자 페르디난드 리스에 의해 남겨져 잘 알려진 자료들은 베토벤의 첫 첼로 소나타들의 베를린 궁정 연주와 유일한 증거 자료에 대해서 여기와 같이 인용한다: “베를린에서 그는 궁정에서 여러 번 연주했는데, 거기서 그는 첼로와 피아노를 위한 두 소나타들-Op. 5를 작곡하고 뒤포르와 그 자신의 연주로 연주했다.” Ibid, 17.

첼로 소나타가 1797년에 빈에서 작품 5로 출판되었을 때, 베토벤은 형식상의 문제로 프러시아의 왕에게 헌정했지만 그 소나타가 정말로 그(장-루이 뒤포르)를 위해 작곡되었음을 확인하는 개인 비문과 함께 악보 사본을 장-루이 뒤포르에게 보냈다. 뒤포르는 1798년 9월에 따뜻한 감사 편지를 써서 어느 날 소나타를 다시 연주할 수 있기를 희망했다. 뒤포르는 몇 년 후 파리에 출판된 그의 책 “Essai sur le doigte du violoncelle et sur la conduite de l'archet”에서 베토벤 첼로 소나타를 예시로 인용했다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context* (The Boydell Press, Woodbridge, 2010), 39.

록우드는 Op. 5 첼로 소나타를 작곡한 대상이 장 피에르 뒤포르가 아니라 그의 형제인 장 루이 뒤포르였다는 것을 설득력있게 입증한 바 있다. Theodore Albrecht, *Letters to Beethoven and other correspondence* (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1996), 52.

Le Clavecin ou Piano-Forte avec un Violoncelle Obligé)”로 1797년 2월 아르타리아(Artaria) 사에서 출판되었다.<sup>56)</sup> 이 소나타 두 곡은 제목에서 알 수 있듯이 큰 규모의 소나타로 계획되었으며, 첼로도 비중 있는 역할로 참여하였음을 알 수 있다.<sup>57)</sup> 베토벤의 초기 작품들은 하이든과 모차르트의 고전주의 양식에 영향을 받았으나 길이와 규모 면에서 기존 형식들을 확장했다.<sup>58)</sup> 이 첼로 소나타 두 곡은 모두 제1악장이 느린 서주를 가진 확대된 소나타악장 형식이며, 제2악장 역시 확장된 론도 형식을 가지고 있다. 이 두 곡은 똑같은 배열의 2악장 구성이나, 분위기나 내용 면에서 다른 모습을 보인다. 베토벤은 초기 작품인 두 개의 첼로 소나타에서 여러 가지 작곡 기법들을 사용하여 작곡 시기의 실험단계임을 나타냈다. 두 곡 모두 첫 악장에 느린 도입부를 사용하여 템포 변화를 주었고, 《제1번》에서는 이례적 조성변화와 《제2번》에서 나오는 대위적 기법으로 다양한 음악개념을 만들어냈다.<sup>59)</sup>

이 두 첼로 소나타는 베토벤이 피아니스트 시절 작곡한 만큼 전반적으로 피아노가 첼로보다 화려하게 쓰였으며,<sup>60)</sup> 이는 베토벤이 프리드리히 왕 앞에서 피아니스트로서의 연주 실력을 과시하기 위함으로도 해석할 수 있다.<sup>61)</sup> 첼

56) Op. 5 광고의 몇 가지 세부 사항이 눈에 띈다. 동기에 대해서만 추측할 수 있지만, 아르타리아(Artaria) 사는 아마도 듀오 소나타에서 여전히 자주 사용되는 하프시코드가 귀족의 응접실에서 충분히 일반적이며 18세기 말에 귀족의 건반악기로 남아있다는 가정하에 발표했을 것이다. 아르타리아 사는 그들이 하프시코드에 '적절한' 음악인지에 관심을 가질 것이라 짐작했다. 따라서 op. 5가 하프시코드에 적합했는지 아닌지에 대해 아르타리아 사는 소나타를 마치 적합한 것처럼 홍보했다. 프랑스어 제목으로 소나타를 발표한 것은 아마도 아르타리아 사, 베토벤 또는 둘 다 빌헬름 2세와 소나타의 연관성을 강조하고 싶었지만, 광고는 그러한 왕의 관련성을 밝히지 않았다. Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 64.

여기서 약 50년 전에 시작된 전통적인 앙상블 작품에서 건반악기가 우세한 전통이 있었음을 알 수 있다. Homer Ulrich, *Chamber Music, 2nd Edition* (New York & London: Columbia University Press, 1966), 235.

57) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한국음악학회 역, 633.

58) 제레미 시프먼, 김병화 옮김, 『베토벤, 그 삶과 음악』, 40.

59) 안 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』, 221.

60) 오혜숙, 『첼로의 새로운 이해』 (서울: 학림사, 2005), 221.

61) 당시 뛰어난 연주자로 알려진 베토벤은 국왕 앞에서 자신의 기량을 나타내기 위한 의도로 이 곡을 작곡하였다. 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 342.

로의 작법은 장-루이 뒤포르에게 영향받은 것으로 보이는 향상된 기법들이 쓰였다. 베토벤은 이미 1795년 《피아노 트리오 Op. 1》의 느린 악장에서 첼로의 서정적인 기능들을 강조하였다.<sup>62)</sup> 그로부터 1년 후에 쓰인 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서의 첼로 부분은 《피아노 트리오 Op. 1》에서 보다 훨씬 더 대담하게 쓰였다.<sup>63)</sup>

## 2) 《첼로 소나타 제3번》

《첼로 소나타 제3번》은 1808년 중반에 작곡된 곡으로 1809년 글라이헨슈타인 남작(Baron Ignaz von Gleichenstein, 1778-1828)에게 헌정되었다.<sup>64)</sup> 베토벤은 자신의 연금계약을 협상하는 과정에서 글라이헨슈타인이 맡았던 역할에 대한 감사의 표시로 이 작품을 헌정한 것으로 보인다.<sup>65)</sup> 이 헌정본에는 ‘눈물과 슬픔 속에서(Inter Lacrimas et Luctum)’라는 메모가 쓰여있는데, 1809년 빈이 프랑스군에 점령당하여 당시 군사회의(Kriegsrat) 위원이었던 글라이헨슈타인 남작이 이러한 감정 아래에 있었을 것으로 추정된다.<sup>66)</sup>

초연은 1809년 첼리스트 니콜라우스 크라프트(Nikolaus Kraft, 1778-1853)와 베토벤의 학생인 도로테아 폰 에르트만(Baroness Dorothea von Ertmann,

62) Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 10.

63) Mark Kaplan, "Beethoven's chamber music with piano: Seeking unity in mixed sonorities", *The Cambridge Companion to Beethoven*, edited by Glenn Stanley(Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2000), 133.

64) 베토벤은 《바이올린과 피아노를 위한 '그랜드 소나타'》를 아마추어 첼리스트인 친구 글라이헨슈타인의 제안에 따라 첼로와 피아노의 악보로 다시 썼다. Mi Yeon Yun, "A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality," 8-9.

65) 메이너드 솔로몬, 김병화 역, 『루트비히 판 베토벤2』(파주: 한길아트, 2006), 158.

베토벤은 1806년 완성한 《피아노 협주곡 제4번》을 글라이헨슈타인 남작에게 헌정할 예정이었으나 그것을 루돌프 대공에게 헌정하게 되어 《첼로 소나타 제3번》을 남작에게 헌정한 것으로 보인다. 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 349.

66) 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한국음악학회 역, 635.

1781-1848)의 연주로 이루어졌다.<sup>67)</sup> 1809년 브라이코프트 해르텔(Breikoft& Härtel) 사에서 출판되었고 이후 공연은 1816년에 체르니(Carl Czerny, 1791-1857)와 라주모프스키(Razumovsky) 사중주단의 첼리스트인 린케(Joseph Linke, 1783-1837)에 의해 공연이 열렸다.

“피아노와 첼로를 위한 큰 소나타(Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle)”라는 제목을 가지고 있는 《첼로 소나타 제3번》은 첼로의 음역을 넓게 사용하여 풍부한 선율을 보여주며, 피아노와 첼로가 대등하고 조화롭게 쓰인 것이 특징이다.<sup>68)</sup> 전체는 3악장 구성으로 느린 악장이 없는 대신 제3악장 앞에 느린 서주를 두었다. 제1악장은 소나타악장 형식, 제2악장은 스케르초이며,<sup>69)</sup> 제3악장은 느린 서주가 있는 소나타악장 형식으로 쓰였다. 이전의 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에 비해 첼로는 확장된 음역뿐 아니라 다양한 연주기법을 나타내며, 피아노와 서로 모방과 동형진행을 통해 선율을 교환하고 연결하면서 곡을 고조시켜 밀접한 관계를 맺고 있다. 또한 형식적인 면에서 균형적인 틀을 가지고 있다.<sup>70)</sup>

이 소나타는 베토벤 생애에서 가장 생산적인 시기의 작품으로, 이 곡을 쓸 당시 그는 《교향곡 제5번》과 《교향곡 제6번》, 《피아노 트리오 Op. 70》 등을 작곡하였다. 베토벤의 중기 작품은 초기와 마찬가지로 모차르트와 하이든을 모델로 삼고 전통에 기초하였지만 형식을 확대하거나 새로운 방식으로 재구성

---

67) 베토벤은 피아노 소나타 A장조를 그녀에게 헌정했다. 에르트만은 당대 최고의 피아니스트 가운데 하나였다. 그녀는 베토벤이 요구하는 새로운 연주 방식의 어려움을 충분히 소화할 수 있는 최상의 조건을 갖춘 피아니스트였다. 안 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』, 639.

68) 록우드(Lewis Lockwood)는 이 작품이 첼로와 피아노를 위한 작품들 가운데 중심적 위치를 차지하는 곡이라고 평하였다. 그는 《첼로 소나타 제3번》이 두 악기 간 비중의 균형이라는 문제에 대한 해결책을 보여주며 순수한 음악적 아이디어에 내재한 독창성과 질적인 우수함을 보여주는 작품이라고 하였다. 메이너드 솔로몬, 김병화 역, 『루트비히 판 베토벤2』, 158.

69) 베토벤은 미뉴엣 대신에 스케르초를 소나타·교향곡·4중주곡(드물게는 협주곡)의 제3악장에 사용하였다. Willi Apel. "Scherzo," *The Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1969), 732.

70) 오혜숙, 『첼로의 새로운 이해』, 222.

하였다.<sup>71)</sup> 이 시기에 작곡한 그의 교향곡들은 순환 구조, 새로운 악기들, 혁신적인 형식, 표제 음악의 요소를 포함하고 있으며, 그의 기악 이중주 소나타는 독주 악기들이 그 특성을 발휘하도록 확고하게 자리 잡아가고 있었다.<sup>72)</sup> 앙거스 왓슨은 베토벤의 《첼로 소나타 제3번》의 작곡에 대해서 다음과 같이 밝히고 있다.

“베토벤은 고급 첼로 기술에 점점 더 관심을 갖게 되었으며, 《크로이처 소나타》와 마찬가지로 《첼로 소나타 Op. 69》의 비르투오적인 면과 기타 요소에 크게 기여한 작품인 《트리플 협주곡》(1803)에서 첼리스트의 독주 부분을 특히 두드러지게 썼다.”<sup>73)</sup>

이는 베토벤이 《첼로 소나타 제3번》을 쓸 당시 첼로의 기술에 더욱 능숙해졌음을 알려주는 바이다. 이 첼로 소나타에서는 제1악장 첫 시작을 첼로 독주로 주제 선율을 연주하여 첼로 악기에 대한 자신감을 보이는데, 이렇게 반주가 없는 현악기로 소나타를 시작하는 아이디어는 베토벤의 《바이올린 소나타 제9번, ‘크로이처(Kreutzer)’ Op. 47》에서도 보인 것이다.<sup>74)</sup> 비슷한 시기인 1802-1803년에 작곡된 《바이올린 소나타 제9번, ‘크로이처(Kreutzer)’ Op. 47》 역시 큰 규모로 계획된 곡으로 바이올린과 피아노의 균형이 잘 나타나는 작품이다.<sup>75)</sup>

71) Donald J. Grout, 민은기외 역, 『그라우트의 서양음악사(하)』 제7판 (서울: 이앤비플러스, 2013), 31-33.

72) Mi Yeon Yun, “A New Vision for the Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality,” 32.

73) Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 162.

74) Mark Kaplan, “Beethoven's chamber music with piano: Seeking unity in mixed sonorities”, *The Cambridge Companion to Beethoven*, edited by Glenn Stanley, 140.

75) 솔로몬은 이 부제에 대하여 “베토벤이 고전 시대의 중요한 살롱 장르 중 하나에 역동적인 갈등의 요소를 도입하고 협동하는 두 악기들에게 동등한 지위를 부여하려는 의도를 표현한 것이다”라고 언급하였다. 이승윤 “베토벤 바이올린 소나타 제9번 A장조, ‘크로이처’ 연구,” 48에서 재인용.

### 3) 《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》

1815년 작곡되어 1817년 출판된 Op. 102의 두 첼로 소나타는 베토벤의 이중주 소나타 중 마지막 작품이다. 이 작품을 작곡할 당시 베토벤은 사회적 불안과 자신의 육체적인 슬럼프, 그리고 경제적인 어려움 때문에 작곡이 잘 진척되지 않았고, 그 와중에 쓰인 작품이 《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》이다.<sup>76)</sup> 대외적으로는 메테르니히 치하에서 베토벤의 활동이 여러 해 동안 쇠퇴를 겪게 되었고, 점점 상태가 나빠져가는 청력 상실과 조카 카를의 양육권을 둘러싼 법적 분쟁이라는 개인적 어려움이 가중되었다.<sup>77)</sup> 특히 1815년은 빈에서 베토벤의 활동이 저조했던 해였다.<sup>78)</sup>

《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》은 1815년에 첼리스트 린케를 위해 쓰여져<sup>79)</sup> 오랜 친구였던 에르되디 백작부인(Marie von Erdödy, 1779-1837)에게 헌정되었다. 린케는 라주모프스키 사중주단의 첼리스트로, 베토벤은 이 사중주단의 실력을 높게 평가하고 단원들과도 친분이 있었다. 당시 유럽의 대표적인 실내악단으로 활동하던 슈판치히(Schuppaanzigh) 사중주단은 베토벤의 거의 모든 현악 4중주곡을 초연하였다.<sup>80)</sup> 1814년말 대사관저가 전소되어서 첼리스트 린케는 에르되디 백작부인에게 고용되어 1815년 여름을 예들레르 호수(Jedlersee)에 있는 백작부인의 별장에서 베토벤과 함께 지냈다.<sup>81)</sup> 에르되디

76) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 354.

77) 민은기 외, 『서양음악사2』 (파주: 음악세계, 2016), 105.

78) 메이너드 솔로몬, 김병화 역, 『루트비히 판 베토벤2』, 192.

79) 베토벤은 린케의 연주를 칭찬한 바 있고, 그의 기술적인 조연을 소중히 여긴 바 있다. 린케는 1815년 초 해산될 때까지 라주모프스키 왕자의 사중주단의 단원으로 활동하였다. 몇 개월 동안 백작부인의 직원인 '실내악 거장(chamber virtuoso)'으로 합류하기 전에 빈 극장(Theater an der Wien)에서 주요 첼리스트로 임명되었다. 그는 베토벤 음악의 민감한 해석가이자 강력한 지지자로서 나중에 뵘(Böhm) 혹은 슈판치히가 이끄는 앙상블의 현악사중주 대부분의 역사적인 초연에 참여했다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 210.

80) 슈판치히 사중주단은 라주모프스키의 후원을 받고 러시아 대사관저를 중심으로 해서 활약했기 때문에 라주모프스키 현악4중주단이라고도 불리웠다. 이순열, 『베에토벤 평전과 작품』 (서울: 현음사), 202.

81) 앞의 책, 202.

백작 부인은 베토벤의 음악을 깊이 이해하고 그의 상담자 역할을 했던 친구였으며, 루돌프 대공, 킨스키 후작, 로프코비츠 후작, 이 세 사람이 정해놓은 베토벤의 연금에 대해 여러모로 힘을 기울였다. 베토벤은 린케와 에르되디 백작 부인에게 감사하는 의미로 이 두 곡의 첼로 소나타를 헌정하였다. 기록에 의하면 초고의 완성은 1815년 7월 말(Op. 102, No. 1), 그리고 8월 초(Op. 102, No. 2) 무렵이다. 악보는 1817년 짐로크(Simrock) 사에서 처음 출판되었고 이때에는 에르되디 백작 부인에게 헌정되었다는 내용이 적혀있지 않으며, 1819년 아르타리아 사에서 출판되었을 때 헌정 사실이 기록되어있다.<sup>82)</sup>

1816년 초연된 《첼로 소나타 제4번》은 2악장 구성으로, 템포 변화가 두 악장에 걸쳐 느리게-빠르게-느리게-빠르게로 나타나 바로크 소나타의 교회 소나타 악장 구성을 떠올리게 한다. 《첼로 소나타 제5번》은 3악장 구성이며, 당시에 연주가 불가능하다고 간주되었을 정도로 기술적으로 어려운 곡이다.<sup>83)</sup>

《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》에서는 베토벤의 ‘후기 양식’이라고 부를 수 있는 특징이 본격적으로 모습을 드러난다고 할 수 있다.<sup>84)</sup> 특히 이 두 작품은 중기 작품들과 차이점을 보이는데, 《첼로 소나타 제3번, Op. 69》, 《바이올린 소나타 제10번, Op. 96》, 그리고 《피아노 3중주 제7번, Op. 97》과 같은 작품들은 방대하게 긴 구성을 가지는 반면, 이 두 첼로 소나타의 악장들은 극도로 축약되고 응집력 있게 작곡되었다.<sup>85)</sup> 실제로 전체 마디 수는 베토벤의 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서 보다 《첼로 소나타 제3번》에서 줄어들었고, 《첼로 소나타 제4번》과 《제5번》에서는 현저하게 줄어들어 소나타악장 형식에

82) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 354-355.

83) 민은기 외. 『서양음악사2』, 106.

84) 1815년에 베토벤은 두 곡의 첼로 소나타(Op. 102)를 작곡하면서 푸가 원칙의 실험을 시도했다. 특히 첫 번째 소나타는 형식적으로 《피아노 소나타 A장조, Op. 101》과 유사한 점이 많다. 특이한 점은 베토벤이 나중에 작곡한 피아노 소나타에 더 낮은 작품번호를 붙였다는 사실이다. 혹시 피아노 소나타가 아닌 첼로 소나타가 새로운 스타일의 시작을 알리는 첫 번째 작품임을 말하고 싶었던 게 아닌가하는 의문을 던져준다. 안 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』, 638.

85) 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한국음악학회 역, 637-638.

서의 모든 부분들이 집약된 형태로 나타난다.<sup>86)</sup>

베토벤 후기 양식의 또 다른 특징은 연속성에 대한 강조이다. 악장 내부에서 의도적으로 악구들 간의 구분을 모호하게 하거나 악박에 종지를 둠으로써 연속성을 확보한다. 또한 악장들 간의 연속성도 강조되는데, 때로는 악장들 사이에 휴식이 없이 연속적으로 연주하도록 지시한다. 전통에 대한 베토벤의 사유에는 악장의 수와 배치를 새롭게 재구성하는 것도 포함된다. 베토벤의 후기 피아노 소나타 다섯 곡은 모두 악장의 유형과 템포 배치가 독특하며, 때로 휴지 없이 연결되기도 한다. 전통적인 악장 배치를 다양화하면서 베토벤은 악장들을 더욱 긴밀하게 통합하기 위한 방법을 모색했다.<sup>87)</sup> 《첼로 소나타 제4번》에서는 5번 변화하는 템포로 제1악장의 끝에서 페르마타(fermata)와 함께 잠시 쉬를 가지고 제2악장으로 이어진다. 여기에 제1악장의 서주(Andante)가 제2악장에 다시 등장하여 전체 악장에 대한 순환 구조를 낳는다. 이로 인해 이 소나타를 단악장 환상곡 풍 소나타로 보는 해석도 있는데, 단악장 소나타는 베토벤 후기에 나타난 특징 중 하나이다.<sup>88)</sup>

《첼로 소나타 제5번》은 전통적인 고전 소나타의 3악장 구성으로 다섯 개의 첼로 소나타 중 유일하게 제2악장에 느린 악장을 가졌다. 그리고 제2악장과 제3악장은 아타카(attaca)로 연이어 연주하게 되어있다. 제2악장은 매우 정적으로 베토벤의 후기 작품에서 종종 나타나는 형태인 매우 느린 템포의 특징인 심오한 내용을 담고 있다. 마지막 악장은 푸가로 작곡하였는데, 이 또한 베토벤 후기 양식의 특징 중 하나이다. 바로크 음악에 대한 그의 관심은 본 시절 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게서 수업을 받을 때 J. S. 바흐의 《평균율 클라비어곡집》을 연구하면서 생긴 것이다.<sup>89)</sup> 쳉크

86) 발트 리츨러, 나주리·신인선 역, 『베토벤』, 325.

87) Donald J. Grout, 민은기 외 역, 『그라우트의 서양음악사(하)』 제7판, 31-46.

88) 김봄이, “베토벤의 〈피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 A 장조 Op. 69〉에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구.” (성신여자대학교 석사학위 논문, 2013), 24.

89) 베토벤에게 푸가의 기본 원칙을 가르친 사람은 대위법 선생인 알브리헤츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)였다. 베토벤은 구체적으로 개별 성부를 서로 어떻게 결

(Martin Zenck)는 《첼로 소나타 5번》의 마지막 푸가 악장과 《첼로 소나타 4번》 중 마지막 악장 안의 푸가 부분을 통해 베토벤이 얼마나 전면적으로 J. S. 바흐를 수용하고 있는지 알 수 있을 뿐 아니라, 베토벤이 음악을 다루는 방법과 작곡 기법 그리고 모든 악장에서의 표현과 특징 또한 베토벤의 J. S. 바흐에 대한 공부에 기인한다고 설명하고 있다.<sup>90)</sup>

이렇게 베토벤 후기 음악의 선구자인 Op. 102의 두 첼로 소나타는 이후 10년의 탐구적이고 실험적인 음악을 새롭게 시작하였으며, 추상적인 형식 구상, 화성적 시도들과 대담한 음악 표현을 통합하는 새로운 음악적 사고를 열 수 있는 길을 마련했다.<sup>91)</sup>

---

합할 수 있는지, 두 번째 혹은 대신율이 어떤 특성을 지녀야 하는지, 주제들이 결합할 때 조성은 어떤 식으로 흘러가야 하는지, 통일적인 구조를 갖기 위해서는 언제 주제로 회귀해야 하는지, 확장이나 축소(음가의 확대나 축소) 혹은 역행이나 전위를 통해 주제를 어떻게 변화시킬 수 있는지에 대해서 배웠다. 안 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』, 636-637.

90) 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 637, 재인용.

91) Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 132.

### Ⅲ. 2악장 구성의 첼로 소나타 분석과 특징

#### 1. 《첼로 소나타 제1번》

《첼로 소나타 제1번, Op. 5, No. 1》은 F장조의 2악장 구성이다. 제1악장은 느린 서주가 있는 소나타악장 형식이며, 제2악장은 비전형적인 론도 형식이다. 제1악장은 장중하고 외향적인 느낌을 가지며, 제2악장은 춤 곡 느낌의 경쾌하고 가벼운 분위기를 지닌다. 《첼로 소나타 제1번》은 베토벤이 피아니스트로 즉흥연주를 즐겨 하던 시절의 작품으로 두 악장에서 모두 즉흥적 요소가 등장하는 것이 특징적이고, 전반적으로 피아노가 화려하게 작곡되었다.

##### 1) 제1악장

제1악장은 34마디의 긴 서주로 시작하여 제시부, 발전부, 재현부, 코다의 소나타악장 형식으로 구성되어 있다. 구성의 특이점은 긴 서주 외에도 제시부와 재현부의 소종결부, 그리고 코다가 길게 확장되었다는 점이다. 제1주제와 제2주제의 조성관계에서는 제시부에서 관계조의 전환, 재현부에서 원조로 돌아오는 전통적 조성 관계를 보여준다. 제1악장의 형식 구성은 <표 2>와 같다.

<표 2> 《첼로 소나타 제1번》 제1악장 형식 도해

제1악장		마디	종지	조성
서주		1-34	HC	F장조
제시부	제1주제부	35-57a	IAC	F장조
	경과구	57-72a	PAC	F장조-C장조
	제2주제부	72b-108a	IAC	C장조
	소종결부	108-160	IAC	C장조-A <sup>b</sup> 장조-C장조-E장조
발전부	부분 I	161-205a	IAC	A장조-d단조-c단조-f단조-D <sup>b</sup> 장조
	부분 II	205-221a	IAC	D <sup>b</sup> 장조-F장조
재현부	제1주제부	221-232a	PAC	F장조
	경과구	232-253	HC	F장조-B <sup>b</sup> 장조-F장조
	제2주제부	254-289	HC	F장조
	소종결부	289-324 324-347	PAC IAC	F장조-D <sup>b</sup> 장조-F장조 F장조
코다		348-362a	HC	F장조-E <sup>b</sup> 장조
	Adagio	362-368a	IAC	E <sup>b</sup> 장조-F장조
	Presto	368-386	PAC	F장조
	Tempo primo	386-400	PAC	F장조

(1) 서주

서주(마디1-34)는 3/4박자이며, 총 34마디로 구상 면에서 a(마디1-6), b(마디7-15a), c(마디15b-22a), d(마디22b-34)의 네 단락으로 나눌 수 있다. 각 단락은 모두 딸림화음의 반종지로 제시부까지 화성적 연속성을 가진다. 각 단락은 그 음악적 역할과 특징에 따라서 선언적 단락, 선율적 단락, 동기적 단락, 종지적 단락으로 표현될 수 있다.<sup>92)</sup>

a 단락은 피아노와 첼로가 유니즌으로 시작하며 상행하는 붓점 리듬과 아르페지오 음형, 그리고 쉼표의 사용으로 기대감을 형성한다. 이 단락은 동기 ㉠(마디 1-3)의 반복으로 구성된다. 동기 ㉠은 세 개의 음형(㉠-1, ㉠-2, ㉠-3)으로 나뉘 볼 수 있다. 음형㉠-1은 붓점 리듬이 특징으로 32분음표로 시작하여 4도 도약(C-F)한 다음, 다시 C음에서 A음까지 6도 도약한다. 음형㉠-2는 F장조의 3음인 A음에서 시작하여 아르페지오로 상행하여 13도(옥타브+6도) 위의 음(F음)까지 도약한다. 음형㉠-3은 피아노에서 나타나는데, 음형㉠-2의 반대 방향으로 음가가 확대되는 연관성을 보인다. 이 음형 ㉠-1, ㉠-2, ㉠-3은 서주의 구성에서 핵심 역할을 한다. 동기 ㉠은 마디4-6에서 두 악기가 같이 장2도 관계로 반복하고 마디 6에서 첼로에 의해 다음 악구로 이어진다(악보 7).

[악보 7] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디1-6

92) 선언적·선율적·동기적·종지적 단락으로 구성되는 도입부의 형태는, 조성음악의 시대에 활동한 위대한 작곡가들의 도입부에서 발견되는 주요한 유형이다. 그러나 모든 도입부가 이러한 네 가지 유형만을 포함하는 것은 아니며, 어떤 도입부는 다른 유형을 보여주기도 한다. Douglass M. Green, 박경중 역, 『조성음악의 형식(제2판)』, 261-262.

선율적 단락 b는 첼로의 서정적인 선율이 펼쳐지며, 음악적 악곡의 짜임새에 의해 두 부분으로 나눌 수 있다. 단락 a와 대조적으로, 마디7-10에서 선율은 보조음을 가지고 4분음표로 순차 하행한다(악보 8). 두 악기 간의 짜임새에 있어서는 첼로가 선율을 연주하고 피아노는 8분음표로 화성을 보충하는 반주 형태로 음색의 대조를 이룬다. 마디11-15에서는 앞의 첼로 선율을 피아노에서 전조하여 f단조 조성으로 화성적으로 변화를 주며 코랄풍으로 반복한다. 이때 첼로는 펼친 옥타브(broken octave) 음형으로 반주하는데(악보 9-a), 이 음형은 뒤포르의 작품 《연습곡 제5번》(Etude No. 5)(악보 9-b)에서 보이는 음형과 유사하며 이 곡을 작곡할 때 뒤포르에게 직접적인 영향을 받았음을 알 수 있다.<sup>93)</sup>

[악보 8] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디7-10

93) Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 34.

[악보 9-a] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디11-12

11  
*cresc.* 펼친 옥타브 음형  
*cresc.*  
 fm:

[악보 9-b] 뉘포르 《연습곡 제5번》, 마디1

Moderato  
*mf*

c는 동기적 단락으로 서주의 음형①-1에 담긴 6도 도약 음정을 동기로 활용하여 피아노와 첼로의 동형진행으로 이루어져 있다. 마디15b-19에서는 마디14부터 첼로에서 등장한 세 음 동기(6도 음정)가 마디17부터 두 음 동기(6도 음정)로 좁아지고, 마디17-19는 피아노의 화음과 함께 첼로의 6도 병진행이 나타난다. 피아노의 하성부와 첼로가 엇박으로 스포르잔도(*sf*)를 표현함으로써 박자 간격이 좁혀짐이 강조됨에 따라 긴장감을 더해준다(악보 10). 이 여섯 마디는 상행 동형진행(마디17-19)과 하행 동형진행(마디19-22)하여 마디22에서 F장조의 딸림화음으로 반종지한다.

[악보 10] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디16-18

종지적 단락 d(마디22b-35)는 F장조의 딸림화성(C장조)이 지속적으로 나타나는 가운데 a 단락에서 나타난 음형①-3이 활용된다. 분산화음으로 하행하는 음형①-3은 마디22와 마디24의 첼로에서 나타나고(악보 11), 그리고 마디26부터는 음가 축소와 리듬의 세분화로 나타난다(악보 12). 마디29부터는 피아노에서 카덴차 풍으로 화려하게 보조음을 가지고 *sf*로 강조하는데, 이 음들(D-B<sup>b</sup>-G-E-B<sup>b</sup>)은 G단3화음의 하행 분산화음으로 음형①-3의 변형으로 볼 수 있다(악보 13).

[악보 11] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디22-23

[악보 12] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디26-27

[악보 13] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디29-30

제1악장의 서주부의 조성체계는 F장조의 으뜸화음에서 시작해 딸림화음으로 가는 화성의 점진적 이동으로 뒤에 오는 알레그로를 화성적으로 예비하고 있다.

(2) 제시부

제시부(마디35-108)는 제1주제부, 경과구, 제2주제부, 소종결부로 이루어진다. 제1주제부(마디35-57)는 F장조로 제1주제가 피아노에서 먼저 나온 다음, 첼로가 주제 선율을 연주한다. 피아노에서 나타나는 제1주제(마디35-48)는 선행악구(마디35-38)과 확대된 후행악구(마디39-48)로 나누어 볼 수 있다.

선행악구에서는 동기ⓧ(마디35-36)의 음형ⓧ-1와 음형ⓧ-2, 동기Ⓨ(마디37)의 음형Ⓨ-1, 그리고 확대된 후행악구에서는 음형㉔를 특징적 음형으로 볼 수 있다. 동기ⓧ는 2분음표와 순차하행하는 네 개의 8분음표(음형ⓧ-1), 그리고 겹삿점 리듬(음형ⓧ-2)을 가지고 있고, 동기Ⓨ는 ♩, ♪의 리듬과 스타카토로 된 3화음의 분산화음 형태의 8분음표(음형Ⓨ-1)로 이루어져 있다. 후행악구에서의 음형㉔는 2도 음정 관계의 두 음으로 당김음 리듬이 특징이다(악보 14). 특히 제1주제의 맨 앞의 세 음으로 된 꾸밈음은 3화음의 아르페지오로 서주에 나왔던 음형㉑-2를 연상하게 한다.

[악보 14] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디35-40

경과구(마디57-72a)는 종속적 경과구로, 제1주제를 변형한 동기를 사용한다. 마디57-62에서 두 마디 단위의 동형진행을 거쳐 마디65-72a에서 제2주제의 조성인 C장조로 조바꿈하여 종지한다.

제2주제부(마디72b-108)는 짜임새에 따라 마디72b-84, 마디85-92, 마디93-108a로 나눌 수 있다. 제2주제는 당김음 리듬과 경쾌한 삿점 리듬이 특징이다. 마디72b-92에서 첼로와 피아노에 의해 주제 선율이 한번씩 나타난 다음, 마디 93부터는 경과적으로 C장조와 c단조가 교대로 나타나고, 마디 108a에서 C장조로 불완전정격종지한다. 조성은 마디72b-76에서 c단조로 시작해

C장조로 이동하는데(악보 15), 제2주제는 시작부터 그 조성적 성격이 바로 나타나지 않는다. 이렇게 장조와 단조 조성의 빈번한 교대는 제1악장 전체에서 보이는 특징 중 하나이다.

[악보 15] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디72-76

소종결부(마디108-160)는 조성적으로 마디108-143a과 마디143b-160으로 나눌 수 있다. 마디108-113에서는 순차하행하는 8분음표 스타카토 음형의 동형진행으로 한마디씩 5번에 걸쳐 상승하고(악보 16), 음형㉔-1과 유사한 분산 화음의 8분음표 스타카토가 나타난다. 마디121-126에서는 장조와 단조의 빈번한 교대가 나타난다. 마디126-143a에서는 A<sup>b</sup>장조로 갔다가 C장조로 돌아 오는데, 제2주제부의 조성을 지속시키는 소종결부에서 먼 조성으로 이동했다가 다시 돌아오는 모습은 예외적이다.<sup>94)</sup>

94) 종결부가 조성의 지속이라는 면에서 반드시 하나의 선법으로만 유지되어야 한다는 법은 없으며, 이것은 특히 베토벤이나 그를 추종하는 작곡가들의 작품에서 이 제2주제부의 단락이 장조와 단조인 두 개의 선법을 혼용하였다. Douglass M. Green, 박경중 역, 『조성음악의 형식(제2판)』, 237.

[악보 16] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디108-114

마디143b-160에서는 원조의 딸림화음인 C장조를 보여주다가 마지막 세 마디에서 발전부를 들어가기 위해 매우 강한 표현으로 A장조의 딸림화음인 E 장조로 종지한다(악보 17). 발전부의 조성 A장조로 들어가기 위해 3마디의 강한 세 개의 화음으로 전조를 하는 방법은 베토벤의 개성적인 음악 어법이다.<sup>95)</sup>

[악보 17] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디157-160

95) Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 36.

(2) 발전부

발전부(마디161-221a)는 동기의 사용과 구성에 따라 부분 I(마디 161-205a), 부분 II(마디205-221a)로 나누어진다. 부분 I에서 마디161-172는 발전부의 도입부 역할이다. 조성은 A장조로 원조의 가온음 구성에 해당하며,<sup>96)</sup> 제1주제의 동기ⓧ와 Ⓨ가 거의 완전한 형태로 나온다(악보 18).<sup>97)</sup>

[악보 18] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디161-164

마디172-184 중 앞의 6마디는 제1주제 중 선행구의 동기ⓧ를 가지고 첼로를 피아노가 모방하고, 뒤의 6마디는 피아노를 첼로가 모방한다. 이 가운데 동기ⓧ의 음형ⓧ-2의 음정이 장2도에서 단2도로 변화하였다(악보 19). 조성은 A장조에서 d단조로 조바꿈한 다음, c단조의 딸림화음인 g단조로 종지한다. 마디184-194는 마디185부터 교대로 나오던 첼로와 피아노가 마디186부터는 동기ⓧ중에서 음형ⓧ-1만을 사용하여 3도 관계로 함께 나와 그 음형을 강조한다. 조성은 c단조에서 C장조로의 조바꿈이 일어난 다음, 세 번의 동형진행을 통해 A<sup>b</sup>장조에서 f단조로 조바꿈하여 마디194에서 f단조의 딸림화음으로

96) 전체 작품에서처럼 3도권 구성에 대한 선호가 나타난다. 아레스 볼프, 김미영·권오연 역, 『베토펴. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 634.

97) 익숙치 않은 조성에서 발전부를 시작했기 때문에 익숙한 재료를 사용했을 것이라고 해석한다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 37.

반증지한다.

[악보 19] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디172-175

마디194-205a에서는 제1주제의 동기X중 음형X-2(C-D<sup>b</sup>-C)를 사용하여 긴장감을 주며 원조인 F장조로부터 먼 조성인 D<sup>b</sup>장조로 이동한다(악보 20).

[악보 20] 《첼로 소나타 제1번》, 제1악장, 마디194-197

부분 II(마디205-221a)는 D<sup>b</sup>장조에서 다시 재현부를 준비하기 위해 F장조로 조바꿈하는 부분이다. 마디 205부터 피아노는 D<sup>b</sup>장조에서 이전과는 다른 코랄 풍으로 화음 진행한다(악보 21). 피아노의 베이스는 D<sup>b</sup>-D-E<sup>b</sup>-E-F-F<sup>#</sup>-G-G<sup>#</sup>-A-B<sup>b</sup>-B의 반음계로 상승하여 마디217에서 재현부에 나올 F장조를 예비하는 딸림음 C음을 지속적으로 보여준다. 피아노의 상성부는 마디212부터 동형진행으로 순차 상행하고 마디219부터는 반음계 진행하여 B<sup>b</sup>-B-C로

마디221a의 C음에 도달한다(악보 22).

[악보 21] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디206-209

(4) 재현부

재현부(마디221-347)의 제1주제(마디221-232a)는 제시부와 다르게 제1주제의 선율이 원조로 피아노에서만 나타난다(악보 22). 마디 232부터는 첼로가 제1주제의 선율을 재현하는 듯하지만 경과구(마디232-253)로, 여기서는 B<sup>b</sup> 장조로 전조가 일어났다가 다시 F장조로 돌아오며 제시부의 경과구보다 길다. 경과구의 마디236-246에서는 제시부와 다르게 제1주제의 동기Ⓞ를 피아노의 하성부에서 사용하였다(악보 23).

[악보 22] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디221-224

[악보 23] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디236-239

제2주제부(마디254-289a)는 원조로 나타나고, 제시부와 마찬가지로 장단조의 교대가 일어난다.

소종결부(마디289-347)의 마디289-324에서는 제시부와 마찬가지로 먼 조(D<sup>b</sup>장조)로 이동했다가 다시 원조로 돌아온다. 그리고 마디 339-341에서는 발전부 들어가기 전의 세 마디와 유사한 방식으로 코다를 준비한다(악보 24).<sup>98)</sup>

[악보 24] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디 338-341

98) 문지형(Jeehyung Moon) 논문에서는 마디342부터 코다로 보고 있다. Jeehyung Moon. "Ludwig van Beethoven's Sonata for Cello and Piano in F major Op. 5, No. 1: An Analysis and A Performance Edition," 51.

(5) 코다(마디348-400)

코다는 템포 표시의 변화에 따라 기존의 템포(마디348-362a), 아다지오(마디362-368a), 프레스토(마디368-386a), 템포 프리모(마디386-400)로 나누어 볼 수 있다.

마디348-354까지는 제1주제의 음형ⓧ-1를 변형하여 첼로와 피아노가 모방기법으로 진행한다. 마디354-362a에서는 g단조로 이동한 것 같지만 마디359부터 피아노 상성부의 A<sup>b</sup> 음을 강조하며 다음에 나올 조성을 예시한다.

아다지오(마디362-368a) 부분은 E<sup>b</sup> 장조로, 첼로에서 서주의 음형ⓐ-2와 유사한 아르페지오 음형이 나타나고, 피아노의 상성부에서는 서주의 음형ⓐ-3의 하행 방향으로 서주를 연상시킨다. 마디367-368a에서 피아노의 하성부와 첼로가 함께 반음계로 B<sup>b</sup>-B-C 상행하여 마디368a에서 원조 F장조의 I의 2전위형으로 종지한다(악보 25).<sup>99)</sup>

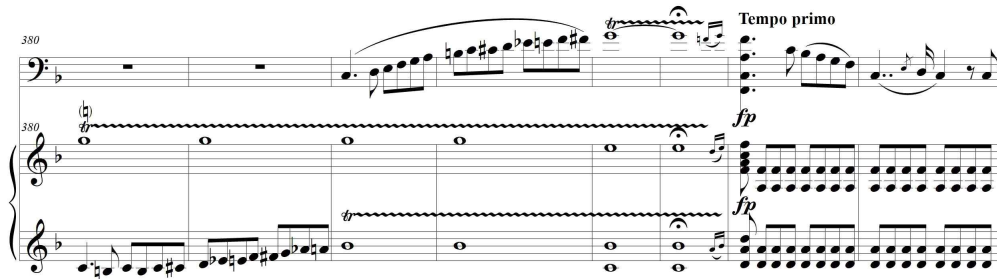
[악보 25] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디362-368

The musical score for measures 362-368 of the first movement of Beethoven's Cello Sonata No. 1. It is written in bass clef. The tempo changes from Adagio to Presto. The piano part (right hand) features a complex texture with triplets and a crescendo. The cello part (left hand) has a melodic line with a circled section labeled 'a-2의 변형'. The key signature changes from E-flat major to F major. The score ends with the marking 'FM: I 4'.

99) 베토벤은 이러한 장엄한 비율의 소나타 악장에 적합하기에 소나타가 아닌 협주곡을 형성하는 확장된 패시지로 카덴차를 준비하여 오케스트라가 악장의 끝부분에서 독주의 과시를 위해 없 어지는 방식을 인상적으로 만들어낸다. 여기서, 몇 마디를 위해 이중주 앙상블은 효과적으로 오케스트라로 변신한다. 예를 들어 복잡한 패시지와 고의적으로 진행되는 화성 진행은 마디 347에서 카덴차가 따를 것을 거의 보장하는 전통 공식인 I의 2전위형 화음에 놓여있다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 37-38.

마디368부터 프레스토(Presto) 템포로 피아노 협주곡을 떠올리게 하는 피아노 카덴차가 등장한다. 왓슨(Angus Watson)은 이러한 부분에 대해 “작은 카덴차(cadenza)”는 베토벤의 뛰어난 즉흥 연주 기술을 보여주는 것으로 이 당시 베토벤이 그의 작품에 즉흥 연주를 더하는 것을 즐겼다고 설명하고 있다.<sup>100)</sup> 마디380에서부터 6마디에 걸친 독주자의 긴 트릴(trill) 이후 마디 386부터는 오케스트라의 합주(tutti)가 나오는 것처럼 제1주제가 첼로와 피아노에서 함께 나온다(악보 26).<sup>101)</sup> 이 부분에서 나타나는 피아노 협주곡적 특징을 케르만(Joseph Kerman)은 “소형 협주곡(almost miniature concertos)”에 상응하는 것으로 언급하고 있다.<sup>102)</sup>

[악보 26] 《첼로 소나타 제1번》 제1악장, 마디380-387



이렇게 피아노 협주곡의 끝부분에 트릴이 나오며 오케스트라 합주로 마치는 카덴차 종지(cadenza cadence)가 나온 것에 대하여 작곡 배경과 결부시켜볼 수 있다. 이 곡을 작곡할 당시 베토벤은 궁정악장 자리 오디션을 보러 연주 여행을 다녔으므로, 자신의 피아노 기량을 드러내기 위한 곡을 작곡했다고 유추해 볼 수 있다.

100) Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 34.

101) 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 634.

102) Mark Kaplan, "Beethoven's chamber music with piano: Seeking unity in mixed sonorities", *The Cambridge Companion to Beethoven*, edited by Glenn Stanley, 133.

## 2) 제2악장

제2악장은 F장조, 6/8박자, Allegro vivace 템포이며, 비전형적 론도 형식이다. 구성은 A-B-A'-C-D-A''-B'-D'-A'''-Coda로 7부분 론도에 독립적 에피소드 D가 추가되었다. 조성적으로 리프레인 A는 F장조, 에피소드 B는 C장조로 딸림조 관계이고, 에피소드 C는 b<sup>b</sup>단조, 에피소드 D는 G<sup>b</sup>장조로 원조와면 조성에서 나타난다. 다시 리프레인 A와 에피소드 B가 돌아왔을 때는 원조인 F장조에서 나타난다. 제2악장의 형식 도해는 <표 3>과 같다.

<표 3> 《첼로 소나타 제1번》 제2악장 형식 도해

제2악장	마디	종지	조성
A	1-24	HC	F장조
B	24-66a	HC	C장조-A <sup>b</sup> 장조-f단조
A'	66-85a	IAC	F장조-b <sup>b</sup> 단조
C	85-116	PAC	b <sup>b</sup> 단조
D	117-140	HC	G <sup>b</sup> 장조-F장조
A''	141-167	HC	F장조
B'	167-205a	PAC	F장조-D <sup>b</sup> 장조
D'	205-234	HC	D <sup>b</sup> 장조-F장조
A'''	235-267	HC	F장조
Coda	268-290	PAC	F장조

### (1) 리프레인 A, 에피소드 B, 리프레인 A'

리프레인 A(마디1-24)는 A악절(마디1-10), B악절(마디11-20a), 연결구(마디20-23)로 나눌 수 있다. A악절의 주선율은 F장조이며 스타카토 음형(음형

㉔)과 약박에 놓인 액센트로 가벼운 춤곡의 느낌을 가진다(악보 27). A악절은 선행악구a(마디1-4)와 후행악구a'(마디5-10)로 구성된 비대칭악절로 후행악구가 확대된 형태이다. 마디1-4의 선율은 첼로에서 먼저 나타나 피아노와 모방적 대위기법으로 대화하듯이 주고받는다. 마디5-10에서는 역할을 바꿔 피아노에서 나타나 완전 정격종지한다.

B악절은 피아노에 의한 b악구(마디11-14)와 첼로에 의한 b'악구(마디15-20a)로 나뉘며, 각 악구는 F장조와 F장조의 딸림조(C장조)에서 불완전정격종지한다. 연결구(마디20-23)에서는 제1주제의 음형㉔)를 사용하여 F장조의 딸림조성을 나타낸다.

[악보 27] 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디1-10

The image shows the first system of the musical score for the second movement of the Cello Sonata No. 1. The score is in 6/8 time and F major. It features a Rondo section with the tempo marking 'Allegro vivace'. The first system shows the beginning of the piece, with the cello part starting with a circled melodic motif labeled '음형 ㉔)' and the piano part providing accompaniment. The second system continues the piece, showing the piano part taking the lead with a circled melodic motif.

에피소드 B(마디24-66a)는 피아노에서 먼저 시작하는데, 마디24-38a에서 이음줄로 진행되는 두 마디 동기는 동형진행으로 확대되어 C장조를 확립한다. 여기서 마디24-30에서 약박의 당김음으로 나타나는 단2도 관계의 두 음

은 음형④로 볼 수 있으며(악보 28),<sup>103)</sup> 이 음형은 경과구에서 활용된다.

[악보 28] 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디24-29

마디38-66a는 경과구이며, 마디38-59에서는 C장조에서 A<sup>b</sup>장조로 조바꿈하는 가운데 피아노의 화려한 패시지가 펼쳐진다.<sup>104)</sup> 마디60-66에서는 리프라인 A의 주선율이 A<sup>b</sup>장조에서 나타나고, f단조로 이동하여 F장조를 준비한다.

리프라인 A'(마디66-85a)는 먼저 마디66-75까지는 F장조로 나타난다. 그 다음 마디76-85a에서 주선율의 후행악구를 첼로가 f단조로 모방하고, 이를 피아노가 3도 아래로 모방하여 b<sup>b</sup>단조로 조바꿈한다.

(2) 에피소드 C, 에피소드 D

에피소드 C(마디 85-100)의 선율은 b<sup>b</sup>단조에서 나타나는데, 절도있는 스타카토 음형과 약박에서 꾸밈음과 스포르잔도로 강조되는 붓점 리듬의 터키풀(Turkisch)이다(악보 29).<sup>105)</sup> 마디 85-100은 반복유사악절로, 두 악절(마디

103) Peters 악보에는 마디25, 마디29의 첼로의 첫 음에 스포르잔도가 있다.

104) 각각의 리프라인 A로의 복귀를 앞당기는 것은 피아노에서의 화려한 경과구이며, 으뜸조로 돌아가기 전에 '거짓' 조성(m. 60)에 장난스럽게 도착하는 한 번의 경과구(두 번째 리프라인 A 이전)를 포함한다. 이는 자신의 악기(피아노)로 연주하여 극적인 효과를 추가할 수 있는 거장적 전시(virtuoso display)이다. Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 40.

85-92, 마디93-100)은 모두 유사악절의 디자인으로 되어 있고 종지는 장·단조로 번갈아 반종지한다. 마디101-116도 반복유사악절로 구성되어 있으며 종지는 장·단조가 교대로 완전정격종지한다.

[악보 29] 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디85-88



에피소드 D(마디117-140)의 마디117-129a는 D<sup>b</sup>장조이며, 에피소드 C와 대조적으로 레가토의 아르페지오 음형이 특징적이다(악보 30). 이 아르페지오 음형은 제1악장의 서주에 쓰인 음형②-2와 유사하다. 마디129-140은 재경과 구로 D<sup>b</sup>장조에서 F장조의 딸림조인 C장조로 조바꿈한다.

105) 앞꾸밈음들과 반복음들로 인해 이 에피소드는 ‘알라 투르카’, “터키풀”이다. 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 634. 모차르트 《피아노 소나타 K. 331》(A major) 마지막 악장에 ‘알라 투르카’(Alla turca)가 쓰였다. 모차르트를 포함해서 글록이나 미하엘 하이든 같은 작곡가들에게 터키 행진곡과 같은 이국적인 선율들이 흥미를 끌었던 것은 이 시대에 팽배했던 계몽주의 사상이 동방 문화에 대한 관심을 고조시킨 것과 터키 군이 빈을 장악했던 역사적 배경과 무관하지 않다. 터키 퐁의 음악은 화성적 선율, 정적인 화음과 무거운 베이스 화음이 자주 등장하고, 장조와 단조의 잦은 변화, 군악대를 연상케하는 절도있는 리듬과 이국적인 분위기를 특징으로 한다. 홍세원, 『고전파 음악』, 85.

[악보 30] 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디117-122



(3) 리프레인 A'', 에피소드 B', 에피소드 D'

리프레인 A''(마디141-167)는 A악절(마디141-150)이 F장조로 돌아오고, B악절(마디151-167)은 F장조에서 B<sup>b</sup>장조로 조바꿈한다. 연결구는 확대되어 B<sup>b</sup>장조(마디158-161), 그리고 F장조의 딸림조인 C장조(마디163-167a)에서 나타난다.

에피소드 B'(마디167-205)의 마디167-187a는 F장조로 앞의 에피소드 B와 같이 진행되고, 마디187-205는 경과구로 F장조에서 D<sup>b</sup>장조의 딸림조인 A<sup>b</sup>장조로 조바꿈한다.

에피소드 D'(마디205-234)는 D<sup>b</sup>장조-b<sup>b</sup>단조-G<sup>b</sup>장조로 이동한다. 마디219-233a는 음형㉔를 사용하여 G<sup>b</sup>장조에서 F장조의 딸림조(C장조)로 조바꿈하며 리프레인 A를 준비한다. 마디233부터는 피아노의 C음 트릴로 딸림음을 강조하여 리프레인 A를 예고한다.

(4) 리프레인 A''', 코다

리프레인 A'''(마디235-267)는 마디235-246a(확대된 악절A)와 마디246-267(연결구)로 나눌 수 있으며, F장조의 반종지로 마친다.

코다(마디268-290)의 마디268-280은 리프레인 A의 후행악구의 모방으로 피아노와 첼로 간의 반진행과 함께 리타르단도(ritardando)가 나타난다. 마디

280의 하강하는 네 음은 제1악장의 서주를 회상하는 듯하며,<sup>106)</sup> 페르마타 이후 이어지는 마디281-282에서의 아다지오(Adagio) 부분은 이 악장의 즉흥적인 요소를 보여준다(악보 31).<sup>107)</sup> 모스코비츠와 토드는 제1악장이 아다지오(Adagio)로 시작한 것과 관련하여 이 부분에서 순환성을 보여준다고 설명한다.<sup>108)</sup>

[악보 31] 《첼로 소나타 제1번》 제2악장, 마디 280-283

106) 이 소나타의 시작(제1악장의 아다지오 서주)에서 C에서 F까지 상행하는 음들로 질문하는 도약 대신에, 베토벤은 마디 280에서 잠시동안 이 작품의 처음을 회상한다(F-E-D-C). Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 40.

107) 여기서 음악은 페르마타에서 완전히 멈춰지고 또 다른 카덴차가 나타난다. 하지만 이것은 제1악장(Allegro)의 카덴차보다 상당히 덜 화려하다. 거장적인(virtuosic) 대신에 회상하는 듯하고 고의적이며 확장된 리타르단도(ritardando)와 디미뉴엔도(diminuendo)를 통해 펼쳐지면서 제1악장 카덴차의 스트레토와 같은 특성과 반대된다. Ibid, 40.

108) Ibid, 40.

## 2. 《첼로 소나타 제2번》

《첼로 소나타 제2번, Op. 5, No. 2》은 전체 2악장 구성이며, 제1악장은 g 단조로 서주가 있는 확장된 소나타악장 형식이고 제2악장은 G장조의 비전형적 론도 형식이다. 제1악장과 제2악장이 같은 으뜸음조로 대조적인 분위기를 가지지만, 제1악장의 재현부와 코다에서 제2악장의 조성을 예고하고 있다. 《첼로 소나타 제1번》과 마찬가지로 장·단조의 빈번한 교대가 특징적으로 나타나며, 대위적 기법이 사용된다.

### 1) 제1악장

제1악장은 베토벤이 작곡한 소나타 중에서 가장 긴 악장 중 하나로, 553 마디에 이른다.<sup>109)</sup> 주제의 조성관계에 있어서 제시부에서는 제1주제의 g단조가 제2주제에서 관계조인 B<sup>b</sup>장조로 바뀌나, 재현부의 제2주제는 원조가 아닌 같은 으뜸음조인 G장조로 나온다. 코다 역시 단순한 원조의 으뜸화음의 연장이 아니라 G장조로 끝남으로써 제2악장의 조성을 연결하는 의도를 내포한다.<sup>110)</sup> 제1악장의 형식 도해는 <표 4>와 같다.

---

109) Lewis Lockwood, *Beethoven: The music and the life* (New York: W.W. Norton & Company, Inc., 2003), 103.

110) Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 57.

<표 4> 《첼로 소나타 제2번》 제1악장 형식 도해

제1악장		마디	종지	조성
서주		1-44	HC	g단조
제시부	제1주제부	45-70	HC	g단조
	경과구	70-105	HC	g단조-E <sup>b</sup> 장조-b <sup>b</sup> 단조
	제2주제부	106-143	HC	B <sup>b</sup> 장조-b <sup>b</sup> 단조
	소종결부	144-215	PAC	B <sup>b</sup> 장조
발전부	부분 I	216-264a	PAC	c단조-A <sup>b</sup> 장조-b <sup>b</sup> 단조-c단조-d단조
	부분 II	264-314	HC	d단조-g단조-E <sup>b</sup> 장조-g단조
재현부	제1주제	315-336	PAC	g단조
	재경과구	337-357	HC	E <sup>b</sup> 장조-g단조-G장조
	제2주제	358-395	HC	G장조
	소종결부	396-480	PAC	g단조-A <sup>b</sup> 장조-g단조
코다		481-508a	HC	E <sup>b</sup> 장조-g단조
		508-553	IAC	G장조-g단조-G장조

(1) 서주

제1악장의 서주(마디1-44)는 4/4박자로 g단조의 으뜸화음으로 시작하여 딸림화음으로 마친다. 서주는 구상과 역할에 따라 a(마디1-6), b(마디7-15), c(마디15-28), d(마디28-33), e(마디33-44)의 다섯 부분으로 나누어 볼 수 있다.

a(마디1-6)는 g단조의 3화음을 첫 음으로 시작하여 스케일과 화음 진행이 교차되는 선언적 역할의 단락이다. 마디1-2에서 나타나는 동기①의 음형들은 서주와 제1악장 전체에 자주 등장하며 제2악장에도 부분적으로 나타나는 중요한 음형이다. ①-1은 붓점 리듬으로 순차 하행하는 스케일 음형이고, ①-2는 세 개의 4분음표로 된 코랄 풍의 화음 음형이다. 이때, 상성부를 제외한

아래 세 성부는 순차 하행으로 진행한다(악보 32).

[악보 32] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 1-2

동기(a)는 헨델의 오라토리오 《유다스 마카베우스》(Judas Maccabaeus)에서 영향을 받은 것으로 추정할 수 있다.<sup>111)</sup> 《유다스 마카베우스》에서 나타나는 헨델의 동기는 이 곡의 서주의 동기와 닮아있다. 헨델의 세 음으로 이루어진 동기 x는 서주에서 나타나는 음형 a-2와 비슷하고, 하행하는 리드믹컬한 음계의 동기 y는 서주의 음형 a-1과 유사하다(악보 33).

111) 헨델의 《유다스 마카베우스》(Judas Maccabaeus)의 최소 15개 악장에서 세 음으로 된 동기 x는 기초적인 소재를 제공한다. 베토벤은 헨델의 오라토리오의 강한 주제적 통합과 경제적으로 선율을 만드는 방법을 알아냈다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 36.

베토벤의 《헨델의 ‘유다스 마카베우스’ 주제에 의한 피아노와 첼로를 위한 열두 개의 변주곡》도 이 시기에 작곡된 것이다. 아마 베토벤은 이 주제를 징아카데미(Singakademie) 음악회를 통해 알게 되었던 것 같다. 음악회 프로그램에 《유다스 마카베우스》가 들어있었다. 안 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』, 178.

[악보 33] 헨델 오라토리오 《유다스 마카베우스》 주요 동기<sup>112)</sup>

(a) Treble clef, 8/8 time, dynamics *p*. Features melodic lines with slurs and accents marked 'x'. A '70' is written above the staff.

(b) Bass clef, 3/4 time. Features a cello line with slurs and accents marked 'x'. A '5' is written above the staff.

(c) Treble clef, 4/4 time. Features a piano line with slurs and accents marked 'y'.

b(마디7-15)는 선율적 단락으로 마디7-10과 마디11-15로 나눌 수 있다. 마디7-10의 서정적인 첼로 선율은 음형①-1의 세 음과 ①-2로 볼 수 있다(악보 34). 마디11-15에서는 첼로와 피아노 간의 모방으로 이루어지며, 마디 11-12의 첼로 선율을 피아노가 한 마디 뒤에서 모방한다(악보 35). g단조로 시작한 단락 b는 마디9부터 3도 아래인 E<sup>b</sup>장조로 전조한다.

[악보 34] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디7-10

7 *p* ①-1의 변형 ①-2의 변형 *mf.* E<sup>b</sup>M:

112) 헨델의 오라토리오 악장 중에 두 개의 매우 다른 아리아가 있다. 고요한 '오 사랑스러운 평화!('Oh lovely peace!', 악보(a))와 비극적인 '아! 비참한 이스라엘!('Ah! wretched Israel'). 정말 중요하고 특이한 것은 '아! 비참한 이스라엘'의 절망적인 서주는 첼로 독주로 무반주로 연주되며(악보(b)), 아마도 그 독주를 장-루이 뒤포르가 징아카데미 연주회에서 연주했다면 베토벤에게 심오한 인상을 주었을 것이다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 36.

[악보 35] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 11-13

c(마디 15-28)는 동기적 발전이 이루어지는 단락으로, 마디15-22a과 마디 22-28로 나누어진다. 앞 단락에서는 동기①이 나타나는데 ①-1이 피아노에서 세 번(마디15-17), ①전체가 첼로와 피아노에서 두 번(마디18-21a, 악보 36), ①-2가 한 번 더 나온다(마디21-22a, 악보 36, 37). 특히 마디18-20에서는 전위 혹은 역행을 포함한 ①-1이 첼로와 피아노 간의 반진행으로 나타나는 대위적 기법이 주목된다.

[악보 36] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 18-21

c의 뒷 단락(마디22-28)은 피아노의 32분음표의 분산화음 위에 음형①-1이 첼로에서 네 번 동형진행하고, 피아노 하성부에서는 전위 혹은 역행하여 첼로와 반진행을 이루며 주고받는다(악보 37). E<sup>b</sup> 장조로 시작한 단락 c는 F 장조를 거쳐 A<sup>b</sup> 장조의 불완전정격종지로 끝난다.

[악보 37] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 22-23

The musical score for measures 22-23 consists of two systems. The first system (measures 22-23) shows the cello part in the upper staff and the piano accompaniment in the lower staff. In measure 22, the cello has a melodic line starting with a half note G<sup>2</sup>, followed by quarter notes A<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>, and C<sup>3</sup>. The piano accompaniment features a 32nd-note chordal texture. In measure 23, the piano accompaniment continues with a similar texture, and the cello part has a new melodic line starting with a half note G<sup>2</sup>, followed by quarter notes A<sup>2</sup>, B<sup>2</sup>, and C<sup>3</sup>. Labels include 'a-1' and 'a-1의 반진행'.

단락 d(마디28-33a)는 경과구적 단락으로, 단락b의 선율이 A<sup>b</sup> 장조로 나타나고 세 번의 동형진행(마디30-32)을 거쳐 d단조의 vii<sup>7</sup> 화음으로 종지한다.

e(마디33-44)는 종지적 단락으로, 마디33-37a에서 코랄 풍의 음형①-2가 음가가 축소된 형태로 피아노에 의해 이끌어져 첼로와 주고 받는다. 마디 37-38에서는 ①-1이 피아노와 첼로에서 리듬의 차이를 두고 같이 나온다. 조성적으로는 g단조로 돌아와 딸림화음으로 끝나며 페르마타로 제시부를 준비한다(악보 38).

[악보 38] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 33-39

페달음: g단조의 딸림음

(2) 제시부

제시부(마디45-215)의 제1주제(마디45-70a)는 첼로와 피아노가 응답 품으로 나눠서 제시된다.<sup>113)</sup> 이 주제는 선행악구 A(a+a')와 확대된 후행악구 B(b+b')로 이루어진 이중악절이다. 선행악구에서는 1/2 리듬의 세 음(음형ⓧ)과 4분음표의 세 음으로 순차 상행한 다음 그 역행형이 나타난다. 후행악구에서는 4분음표로 2도와 3도의 음정관계를 가지는 세 음(음형Ⓨ)으로 구성되어 있다(악보 39). 음형ⓧ와 음형Ⓨ는 서주의 세 음으로 이루어진 @-2음형과 연관시켜 볼 수 있는데, 음형ⓧ는 @-2의 리듬 변형으로 볼 수 있고, 음형Ⓨ는

113) 이러한 제시 방법은 《첼로 소나타 제1번》의 제1악장 제1주제의 제시 방법과는 다른 것으로 베토벤의 개성적인 방식이다. 각 악기에게 주제 선율의 재료가 나누어진다. Lewis Lockwood, *Beethoven: The music and the life*, 103.

피아노나 첼로에 완전히 주어지는 대신 베토벤은 주제를 각 연주자에게 한 번에 하나의 악구를 나누어 준다. 결과적으로 그의 재료는 점차 전개되어 베토벤 동시대 사람들의 훨씬 더 일반적이고 예측 가능한 8마디로 이루어진 선행악구-후행악구 결과와는 달리 26개의 마디를 완성해야 한다. 연주자들이 하나의 멜로디를 내기 위해 함께 노력하지만 각 악기는 자체의 음역대(테너 음역대의 첼로, 피아노는 평균 2옥타브 높이)를 고집스럽게 고수한다. Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 56.

㉠-2의 세 음의 배열을 달리한 것으로 볼 수 있다.

[악보 39] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디 45-56

경과부(마디70-105)는 자체적인 선율선과 리듬의 면모를 가지고 있는 독립적 경과부이다. 하지만 경과부의 선율 중 첼로의 순차 하행하는 음형(B<sup>b</sup>-A-G)은 제1주제의 음형㉠의 전위형이며, 피아노의 하성부의 세 음의 스타카토는 제1주제의 음형㉡의 역행형으로 제1주제와 관련이 있다(악보 40).<sup>114)</sup> 그리고 경과부에서 나오는 피아노의 8분음셋잇단음표 음형은 발전부에서도 그대로 활용되는데, 이미 경과부에서 발전부의 성격을 내포하고 있는 것으로 해석할 수 있다.<sup>115)</sup>

114) 동기적으로 주제와 관련이 있지만, 자체적인 선율선과 리듬의 면모를 가지고 있다면 독립된 경과부라 말할 수 있다. Douglass M. Green, 박경종 역, 『조성음악의 형식』(제2판), 229.

115) 베토벤은 발전부에서 이런 종류의 이미 사용해본 소재를 모순 없이 정확하게 사용하고, 경과구의 모티브 소재를 계속 응용하고 제1주제와 제2주제를 그대로 사용하지는 않는다. 아레스롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 635.

[악보 40] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디70-74

마디94-99에서는 서주의 음형①-2의 리듬이 변형되어 사용된다(악보 41). 조성적으로는 제2주제의 조성인 B<sup>b</sup>장조와 같은 으뜸음조인 b<sup>b</sup>단조의 딸림화음(F장조)을 보여주며 제2주제를 준비한다.

[악보 41] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디94-98

제2주제부(마디106-143)는 피아노에서 먼저 시작되며 조성은 B<sup>b</sup>장조이다. 반주 리듬이 8분음표로 바깥에 따라 경쾌한 분위기를 가지는데, 베토벤은 이러한 리듬의 변화로 본 악장을 구상한 것으로 보인다.<sup>116)</sup> 제2주제(마디106-1

116) 악장 전체가 다양한 진행 형태로 구성되어 있다. 제1주제는 주로 4분음표 음형으로 진행하고, 경과구에 나타나는 요소들은 견고한 8분음셋잇단음표로, 제2주제는 8분음표의 반주로 나타난다. 그리고 8분음셋잇단음표에서 8분음표로 넘어가는 곳에서는, 첫 번째 발전부 부분에서 두 번째 발전부 부분으로의 전환이 일어난다. 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 635.

21)는 A(a+a')와 B(b+b')는 병행악절의 구조지만, 화성은 반종지로 열려있다. 제2주제에서도 서주의 음형㉔-2의 역행형(D-E<sup>b</sup>-F, G-A-B<sup>b</sup>, C-D-E<sup>b</sup>)이 나타나며, 제2주제의 특징적인 음형㉕는 ♩의 리듬을 가지고 있다(악보 42).

[악보 42] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디106-109

마디122-133에서는 역할을 바꿔 첼로가 제2주제를 이끌어 간다. A(a+a')와 B(b+b")의 구조로 앞의 악절과 유사하나 악구 b"가 확장되었다. 마디134부터 두 마디씩 피아노와 첼로 간의 상행 동형진행으로 b<sup>b</sup>단조로 조성을 바꾸어 긴장감을 부여하고, 마디143에서 b<sup>b</sup>단조의 딸림화음으로 반종지한다.

소종결부(마디144-215)는 B<sup>b</sup>장조에서 나타난다. 마디144-164에서는 피아노 하성부와 첼로가 함께 반음계 상행 진행한 이후, 피아노의 상성부에서 제1주제의 음형㉔의 역행형이자 경과부의 음형이 반복하여 나타난다(악보 43).

[악보 43] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디152-155

이후 마디165-173의 피아노 악구를 마디173-179에서 첼로가 유사모방하면 마디179부터 피아노의 8분음셋잇단음표의 패시지가 나타나는데 이 순차하행하는 세 음으로 이루어진 셋잇단음표는 서주의 음형@-2의 음가 축소로 볼 수 있다. 이 셋잇단음표의 첫 음들을 살펴보면 마디179-182는 B<sup>b</sup>장조의 상행 스케일이고, 마디182-185는 B<sup>b</sup>장조의 하행 스케일로, 이는 서주의 음형@-1과 관련성이 있다(악보 44). 마디185의 두 번째 박부터는 한마디 단위로 반음계 하행(A<sup>b</sup>-G-G<sup>b</sup>-F)하고, 마디190부터 두 악기가 함께 한 마디 단위로 반음계 순차 하행하여 피아노와 첼로의 악기 특성을 고려한 대조를 보여준다.

[악보 44] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디179-184

마디200-204에서는 피아노의 상성부가 B<sup>b</sup>장조 스케일로 순차 상행하면 뒤이어 첼로가 모방한다. 마디208부터는 B<sup>b</sup>장조의 으뜸조와 딸림조를 반복하면서 하행 진행하여 완전정격종지한다.

(3) 발전부

발전부(마디216-314)는 부분 I(마디216-264a)와 부분 II(마디264b-314)로 나눌 수 있다. 부분 I은 제시부의 경과구에서 나왔던 음형을 소재로 주로 사용하였다. 마디216-221은 발전부의 도입부 역할이다. 마디222-226a는 경과부의 선율이 c단조로 첼로에서 등장한 다음(악보 45), 마디226b-230에서

피아노가 모방하고 A<sup>b</sup>장조로 이동한다. 마디234-264a에서는 앞과 마찬가지로 A<sup>b</sup>장조에서 첼로 다음에 피아노가 모방한다. 조성적으로는 마디242부터 네마디씩 동형진행으로 온음계 상행하여 A<sup>b</sup>장조-b<sup>b</sup>단조-c단조의 조바꿈을 거쳐 마디264a에서 d단조로 완전정격종지한다.

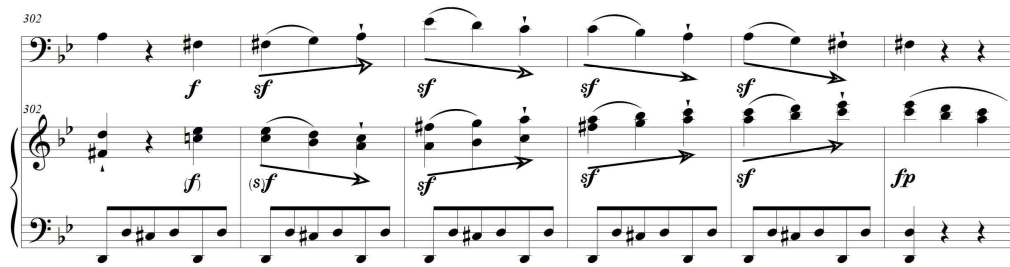
[악보 45] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디222-226

부분 II의 마디264b-279는 반복악절로, 제2주제의 음형㉔의 전위형이 나타난다(악보 46). 조성은 d단조에서 g단조로 조바꿈한다. 마디280-294는 E<sup>b</sup>장조에서 나타난 다음(마디280-286), 두 마디씩 하행 동형진행으로 c단조로 짧게 전조한 뒤(마디287-289) g단조의 딸림화음으로 반종지한다.

[악보 46] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장 마디 264-271

마디295-306은 피아노와 첼로가 같이 서주의 음형㉔-2를 사용하여 반진행하는 모습을 보인다(악보 47). 두 악기는 긴장감을 고조시키며 네 마디씩 세 번에 걸쳐 전개한다. 마디307-314에서는 피아노 상성부가 서주의 음형㉔-2를 반복해 나가는 가운데 하성부에서 음형㉔-2의 반진행을 짧게 보여주며 재현부로 이어진다.

[악보 47] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디302-307



(4) 재현부

재현부(마디315-480)는 제1주제(마디315-336)에서 원조인 g단조로 제시부와 같이 응답 품 전개로 나타난다. 재경과구(마디337-357)를 거쳐 제2주제(마디358-395)는 원조가 아닌 G장조로 나타난다(악보 48).<sup>117)</sup>

117) 이렇게 재현부에서 제2주제가 원조가 아닌 같은 으뜸음조로 나온 것에 대해 모스크비츠와 토드는 그들의 책에서 이것이 베토벤의 독창적이고 효율적인 방법이라고 소개한다. 이는 피아니시모(pp)에서 포르테시모(ff)로의 갑작스러운 셈여림의 변화처럼 충격의 효과를 가진다고 하였고, 이는 다음 악장인 론도를 준비하는 방법이라고 설명하고 있다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 57.

[악보 48] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디358-361

GM:

소종결부(마디396-480)에서는 제시부의 소종결부와 거의 유사한 구성으로 진행된다. 마디417-439a는 g단조에서 A<sup>b</sup>장조로 이동했다가 마디439-457a에서 D<sup>♯</sup>, A<sup>♯</sup>, F<sup>♯</sup> 음으로 g단조를 준비하여 마디457-480에서 g단조로 돌아온다.

(5) 코다(마디481-553)

코다는 마디481-508, 마디508-553으로 나눌 수 있다. 마디 481-508에서는 발전부의 도입부와 유사한 모습으로 시작하여 대칭적 구조를 보여주며,<sup>118)</sup> 조성은 E<sup>b</sup>장조에서 g단조로 이동한다. 이 부분에서 발전부의 동기를 사용함에 따라 제시부 경과부의 특징인 피아노의 8분음셋잇단음표 음형도 사용되었다(악보 49). 이렇게 코다에서 음형 리듬의 변화에 따라 상응하는 각 부분을 회상하게한다.<sup>119)</sup>

118) 베토벤 《첼로 소나타 제1번》의 제1악장과 마찬가지로 발전부와 코다의 대칭을 보여준다. 발전부와 코다에 들어가는 방식 또한 유사하다.

119) 코다(마디 481부터)에서 다양한 진행 형태들은 소나타형식에서의 상응하는 부분들에 대한 회상으로 이해될 수 있다. 그래서 마디524부터 리듬을 활성화시키지 않는 것이 눈에 들어온다. 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 635.

[악보 49] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디481-484

마디 508-525에서는 G음이 지속음으로 나타나는 가운데, 제1주제의 동기 ㉔의 상행하는 선율이 리듬을 변형하여 나타나고 G장조에서 불안전정격종지한다. 마디526부터는 8마디의 코랄 풍 패시지가 나타나 정적인 움직임으로 변화시키는데, 이 8마디에서 5도 하행 동형진행하여 G장조에서 g단조로 이동한다.<sup>120)</sup> 마디534-538에서 g단조의 으뜸화음과 딸림화음을 보여주고, 마디 538-553에서는 제1주제의 단편이 B<sup>♭</sup>음을 포함하여 G장조를 재확인시켜준다. 하지만 이때 E<sup>♭</sup>음을 남겨두어 g단조의 색채를 완전히 지우지 않은 채 그다음 악장의 조성인 G장조의 불안전정격종지로 마친다(악보 50).<sup>121)</sup>

[악보 50] 《첼로 소나타 제2번》 제1악장, 마디546-553

120) 베토벤은 5도 하행 동형진행에서 무엇보다도 E<sup>♭</sup>음-A음의 ‘틀린’ 5도를 (이 동형진행의) 중간에 사용해서 G장조에서 g단조로 화성적으로 바꾼다. 아마도 대부분은 장조로 진행되는 코드 내의 이 부분이 다시 한번 g단조로 바뀔 수 있는 가능성을, 그리고 이를 통해서 장조와 단조의 불일치를 분명히 보여줄 수 있을 것이다. 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 635.

121) Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 57.

## 2) 제2악장

제2악장은 G장조로 2/4박자이며, 알레그로(Allegro) 템포이다. 비전형적 론도 형식이며, A-B-C-A'-D-A''-B'-C'-A'''-Coda의 구성으로 7부분 론도 형식에 에피소드 C가 추가된 형태이다. 리프레인 A와 에피소드 B는 딸림조 관계 조성이며, 에피소드 C는 d단조로, 에피소드 D는 C장조로 나타난다. 다시 리프레인 A와 에피소드 B가 돌아왔을 때는 모두 G장조로 나타나고, 에피소드 C는 g단조로 나온다. 제1악장과 마찬가지로 대위적 기법이 많은 부분에서 쓰였으며, 경과구에서는 피아노의 화려한 패시지가 나타난다. 제2악장의 형식 도해는 <표 5>와 같다.

<표 5> 《첼로 소나타 제2번》 제2악장 형식 도해

제2악장	마디	종지	조성
A	1-32	HC	G장조
B	33-51	HC	D장조
C	52-66a	IAC	d단조-a단조-e단조-C장조
A'	66-99	HC	G장조-C장조
D	100-166	HC	C장조-G장조
A''	167-195	HC	G장조
B'	196-214	HC	G장조
C'	215-227	HC	g단조-F장조-e단조-d단조-C장조
A'''	228-272a	PAC	G장조-E <sup>b</sup> 장조-G장조
Coda	272-304	PAC	G장조

### (1) 리프레인 A, 에피소드 B, 에피소드 C

리프레인 A(마디1-32)는 악절A(마디1-8)와 악절A'(마디9-16), 그리고 연결구(마디17-32)로 나누어진다. 주선율(마디1-16)은 G장조로 스타카토와 64

분음표의 하강하는 네 음을 포함하여 유쾌한 리듬으로 구성되며, 제일 처음의 세 음은 서주의 음형②-2의 전위형으로 볼 수 있다(악보 51). 선율 구조는 A(a-a')와 A'(b-a'')의 반복유사악절로, a'와 a''는 종지가 완전정격종지로 같고, a의 디자인이 A'에 재등장한다. 마디17-32는 연결구로 G장조에서 D장조의 딸림화음으로 조바꿈한다.

[악보 51] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디 1-4

Allegro

에피소드 B(마디33-51)는 리프레인 A와 대조적으로 레가토로 노래하는 선율이다(악보 52). 구조는 A(a+b)+A'(a'+b')의 병행이중악절로 되어있다. 조성은 D장조로 리프레인 A와 딸림조 관계 조성이다.

[악보 52] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디33-36

에피소드 C(마디52-65)는 a+a'의 반복악구와 경과구로 구성된다. 조성적으로는 갑자기 분위기를 바꿔 d단조로 나타난 다음(악보 53), a'의 음형을 사용하여 동형진행으로 5도 관계의 a단조와 e단조로 전조하고, 마디66a에서 C장조로 불안정정격종지한다.

[악보 53] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디52-56

(2) 리프레인 A', 에피소드 D

리프레인 A'(마디66-99)는 A(a+a')와 A'(b+a'')의 구조에서 b 부분에 대위적 기법을 사용하여 변화를 주었다. 마디 73-77에서 주선율의 음형을 피아노 상성부와 하성부, 그리고 첼로가 시간차를 두고 모방하여 발전시킨다. 마디 81-92a에서는 세 성부 간의 대위적 기법이 한층 더 정교해진 짜임새로 나타나고, 그다음 두 악기가 함께 동형진행으로 상승하여 G장조의 완전정격종지로 마친다(악보 54). 마디92-100a는 경과구로 G음 위에서 피아노의 화려한

32분음표 패시지가 나타나고 마디96-99에서 G장조의 스케일을 두 번 보여준 다음, C장조의 딸림화음으로 조바꿈한다.

[악보 54] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디81-92a

에피소드 D(마디100-166)는 A(a+b)와 A'(a+b')로 유사악절이다. 첼로의 32분음표 분산화음과 피아노의 베이스 위에 피아노의 팡파레 같은 음형이 나타난다(악보 55).<sup>122)</sup> 이 에피소드에서는 첼로의 역할과 기능이 확대된 모습을 확인할 수 있다.<sup>123)</sup> 첼로는 베이스에서 반주 역할(마디100-103)과 중간 음역대에서 내용을 채우는 역할(마디104-107), 그리고 높은 음역대에서 선율을 노래하는 역할(마디108-115)을 보여준다. 특히 이 부분에서 첼로는 32분음표의 화려한 패시지로 협주곡적인 모습을 보여준다.<sup>124)</sup>

122) Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 60.

123) Ibid, 60.

124) Ibid, 61.

[악보 55] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디100-107

그리고 에피소드 D에서 리프레인 A'로 돌아올 때의 재경과구(마디 152-166)에서는 마디152-162에서 리프레인 A'의 단편적 선율이 C장조-c단조-A<sup>b</sup>장조로 전조하면서 나타나 리프레인 A'가 돌아온 것으로 착각하게 만든다(악보 56).<sup>125)</sup> 이후 반음계로 전조하여 G장조에 도착한다.

125) 베토벤은 재경과구를 특별한 형태로 고안하여 즐겨 사용했다. 종종 이러한 고안들은 듣는 이들에게 익살을 부리는 듯한 효과를 자아낸다. Douglass M. Green, 박경중 역, 『조성음악의 형식』(제2판), 192.

[악보 56] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디151-160

CM:

AbM:

거짓 재현

(4) 리프레인 A'', 에피소드 B', 에피소드 C'

리프레인 A''(마디167-195)는 G장조에서 원조의 딸림음 D음을 페달음으로 하여 주제 선율이 다시 나타난다. 여기서 첼로는 대선음으로 나타난다(악보 57).

[악보 57] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디166-170

첼로의 대선음

페달음 GM:

에피소드 B'(마디196-214)는 고전 론도 형식의 구성에 따라 원조에서 나타난다. 에피소드 C'(마디215-227)는 g단조에서 나온 다음, F장조와 e단조로 2도씩 하강하여 조바꿈한 다음, G장조의 딸림화성인 C장조로 리프레인 A'''를

준비한다.

(5) 리프레인 A<sup>'''</sup>, 코다

리프레인 A<sup>'''</sup>(마디228-272)가 최종적으로 돌아왔을 때는 주제 선율의 리듬에 변화를 준다. 조성은 G장조에서 나타난 다음 E<sup>b</sup>장조로 조바꿈한 뒤, 마디251부터 베이스의 반음계 상행 진행으로 다시 G장조로 돌아온다.

코다(마디272-304)의 마디272-279에서는 에피소드 C에서 보였던 첼로의 협주곡적 반주와 피아노의 베이스 위에 새로운 선율이 등장한다(악보 58). 마디298-304에서는 베이스의 페달음 G음 위에서 첼로의 펼친 옥타브와 피아노의 스케일로 화려하게 마친다.

[악보 58] 《첼로 소나타 제2번》 제2악장, 마디272-275

The musical score for measures 272-275 consists of three staves. The top staff is for the cello, showing a consistent eighth-note accompaniment. The middle staff is for the piano, with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom staff shows a circled 'p' and the text '페달음' (pedal point) below it, indicating a sustained G note in the bass. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*.

### 3. 《첼로 소나타 제4번》

《첼로 소나타 제4번, Op. 102 No. 1》은 C장조로 2악장 구성이다. 제1악장은 서주가 있는 소나타악장 형식이고, 제2악장도 서주가 있는 소나타악장 형식이다. 전 악장을 통해 템포의 변화가 다섯 번 일어나는데, 제1악장은 안단테(서주)-알레그로 비바체, 제2악장은 아다지오(서주1)-안단테(서주2)-알레그로 비바체의 순서로 이루어진다. 이 첼로 소나타에서는 다성음악의 모습을 발견할 수 있는데, 첼로와 피아노의 상성부, 하성부를 각기 독립된 성부로 사용하였다.<sup>126)</sup> 특히 이 곡을 통해 동기적-주제적 발전의 작법에 있어 베토벤이 자신의 초기 작품에서부터 후기에 이르기까지 어떠한 변화· 발전을 겪었는지 알 수 있다.<sup>127)</sup>

#### 1) 제1악장

제1악장은 서주를 가진 소나타악장 형식으로, 서주는 C장조로 6/8박자이고, 이어지는 알레그로 비바체는 a단조로 2/2박자이다. 제1악장의 형식 도해는 <표 6>과 같다.

---

126) 여러 성부들의 관계를 해명하기 위한, 통상적인 범주로는 설명할 수 없는 작곡 기법을 사용하여 이 소나타를 다성화시키고 있다는 것과 관련된다. 아레스 볼프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 638.

127) 디터 델라 모트, 최우정 역, 『대위법 제7판』 (서울: 음악춘추, 2002), 383.

<표 6> 《첼로 소나타 제4번》 제1악장 형식 도해

형식		마디	종지	구성
서주(Andante)		1-27	PAC	C 장조
제시부	제1주제	28-39	HC	a단조-G장조
	경과구	40-45	HC	G장조-e단조
	제2주제	46-66a	PAC	e단조
	소종결구	66-75	PAC	e단조
발전부	76-97	HC	C장조-G장조-g단조-d단조-a단조-B <sup>b</sup> 장조-d단조-a단조	
재현부	제1주제	98-106	HC	a단조-F장조
	재경과구	107-114	it.6	F장조-d단조-a단조
	제2주제	115-128	PAC	a단조
	소종결구	129-144	PAC	a단조
코다		145-154	PAC	a단조

(1) 서주

제1악장의 서주(마디1-27)의 구성은 C장조의 으뜸화음으로 시작하여 으뜸화음으로 마친다. 화성적 종지와 구상에 따라 a(마디1-5), b(마디6-16), c(마디17-24), d(마디25-27)의 네 부분으로 나누어 볼 수 있다. a는 서주의 선언적·선율적 요소가 집약되어 나타나고, 이 다섯 마디에서 나타나는 동기①의 음형들은 전체 악장에서 활용된다.<sup>128)</sup> b는 a의 변주적 단락이며, c에서는 모든 성부가 다 출현하면서 선율의 재현이 이루어지고, d는 종지적 단락으로 볼 수 있다.

이 곡 전체에서 활용되는 주선율의 동기①의 음형은 총 세 개(①-1, ①-2, ①-3)로 나뉘볼 수 있다. 음형①-1는 4도 순차 하행하는 네 음으로 이루어지

128) 안단테 부분의 모티브는 근본적으로 전체 작품에 적용되는데 이를 통해 곡이 통일성을 갖는다. 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 638.

며, 음형㉔-2는 상행하는 16분음표와 5도 도약하는 음정으로 구성된다. 그다음 음형㉔-3는 세 음을 통해 g1음에서 d1음까지 4도 하행한다. 이 4도 음정은 이 곡 전체를 통해 중심적인 역할을 하는 모티브로 볼 수 있다.<sup>129)</sup> 그리고 음형㉔-2와 ㉔-3에서 보이는 3도 음정의 두 음은 음형㉔-4로 볼 수 있다(악보 59). 서주부 전체 내에서 이 음형들로 이루어진 동기㉔는 짜임새를 달리하여 3번 이상 등장하고 성부의 밀도도 점점 높아진다. 특히, 첼로와 피아노의 각 성부는 다성음악과 같이 취급되었다. 이는 마디3에서 피아노의 두 성부가 마치 현악사중주처럼 독립적인 4성부로 나타나는 것과 마디6부터 첼로에서 등장하는 대선율(음형㉔-1에서 한 음이 추가된 형태) 뿐 아니라 각 성부가 서로 모방하고 전위, 역행하는 대위적 기법이 사용된 데에서 알 수 있다.

[악보 59] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디1-5

단락 a는 첼로 독주로 시작하여 뒤따라 나오는 피아노의 상성부와 하성부가 각각 두 개의 성부를 가지고 있어 현악사중주를 연상하게 한다. 첼로 독주

129) 음형이 악곡의 시작 부분에 제시되고 반복적으로 나타나 이후 전개되는 음악적 사건들에서 중요한 역할을 할 경우 이 특정 음형을 ‘모티브’(motive)라고 부른다. 송무경, 『음악 논문 작성법』 (파주: 음악세계, 2016), 179.

4도의 동기와 그 확장은 실제로 이 소나타 전체를 통해 중추적 역할을 한다. 왜냐하면 그것은 베토벤이 이 곡을 만드는데 필요한 모든 재료를 다양하고 유사하지 않은 것으로 파생시킨 근본 아이디어를 제공한다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 134.

에 의해 연주되는 첫 두 마디는 피아노로 이어져 음형㉔-3의 모방으로 전개해 나간 다음, 음형㉔-2를 두 악기가 서로 모방하고, 딸림화음과 딸림7화음으로 반증지한다.

두 번째 단락 b의 마디6-10은 피아노의 하성부와 첼로가 주선율의 3도, 5도 병진행으로 나타나고 딸림7화음과 딸림9화음으로 반증지한다(악보 60). 이때 피아노의 상성부에서 대선율이 등장한다. 대선율은 순차하행하는 다섯 음으로 음형㉔-2의 음가가 확대된 역행형으로 볼 수 있다. 마디11-16은 마디6-10의 피아노와 첼로 간의 역할을 바꾸어 피아노 상성부에서 선율 동기의 3도와 5도의 병진행이 나타난다. 대선율은 첼로에서 등장하고, 베이스의 성부가 추가되어 나타난다(악보 61). 이 단락은 G 음의 트릴과 함께 반증지한다.

[악보 60] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 6-7

주선율의 5도 병진행

대선율

주선율의 3도 병진행

[악보 61] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 11-12

대선율

주선율의 3도, 5도 병진행

베이스 성부 추가

단락 c(마디17-24)는 첼로에서 주선율이 다시 원래의 모습으로 나타나고, 피아노에서는 4성부가 나타난다. 베이스 성부에서 주선율의 3도, 5도 위의 병진행이 나타나고, 알토 성부에서는 G음의 트릴, 소프라노 성부에는 대선율이 나타나 성부의 밀도가 가장 높아진다(악보 62). 이 악구는 첼로에서의 딸림음인 G 음의 트릴과 함께 마디20에서 불완전정격종지한다. 마디20을 비롯하여 마디22, 23의 중간에서도 으뜸화음의 첫 번째와 두 번째 전위형으로 해결하는 종지에 대한 기대를 계속해서 좌절시킨다. 마디 24에서 반종지가 나타나지만, 피아노의 분산 화음(broken chord)으로 확실한 안정감을 주지 않는다.

[악보 62] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 17-20

d(마디25-27)는 종지적 단락으로, C장조의 으뜸화음을 이어가고 첼로와 피아노는 완전히 종지했다는 느낌은 주지 않은 채 C 음의 유니즌으로 조용히 멈춘다.<sup>130)</sup>

130) 페르마타로 쉬는 마디를 포함하여 침묵하는 마디는 작품의 후반부에서 재개되기 전에 음악이 완전히 중단되는 것이 아닌 짧은 휴식(일시 중지)을 의미하는 것으로 설명한다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 138.

(2) 제시부

제시부(마디28-75)의 제1주제부(마디28-39)는 첼로와 피아노 유니즌으로 등장하는데, 서주부와 화성적, 성격적 대조를 이루는 a단조의 ff로 나타난다. 제1주제(마디28-32)는 서주에서 4도(음형㉠-1)와 5도(음형㉠-2)의 음정으로 나타난 음형들이 순서를 바꿔 5도와 4도로 나타난다. 4도 음정의 모티브는 마디 32-34에서 모방되는 음형에서도 발견된다(악보 63).

[악보 63] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 28-33

마디39에 나오는 F#의 한 음으로 G장조로 조성이 바뀌면서 경과구(마디 40-45)는 G장조의 독립적 경과구이다. 여기서 서주의 음형㉠-1의 4도 순차 하행이 리듬이 변형되어 나타난다(악보 64). 마디45에서 피아노 상성부의 반음계 진행으로 조바꿈하여 마디46부터 제2주제가 등장한다.

[악보 64] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 40-43

제2주제(마디46-75)는 e단조로, 첼로의 셋잇단음표 음형 위에서 피아노의 당김음 리듬이 나타난다(악보 65).<sup>131)</sup> 이어서 피아노의 하성부에서는 포르테 피아노(*fp*)의 4분음표 두 음으로 이루어진 음형@-4가 음정 관계(3도, 2도)에 변화를 주며 나타난다. 여기서 주목할 점은 제시부의 제2주제가 그 위치에는 알맞지만 선율적으로 견고하지 않아 오히려 경과구처럼 작용하고, 경과구는 제1주제와 오히려 선율적 대비를 이룬다. 이러한 점은 선율적으로 나타나는 소중결부와 발전부에서도 동일하게 해당한다.<sup>132)</sup>

[악보 65] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디46-51

131) 소나타악장 형식에서 일반적인 제1주제와 제2주제의 조성적 관계는 관계조로, 이 악장에서는 제2주제의 조성이 제1주제의 a단조에 대한 관계 조성인 C장조이어야 하지만, 제2주제가 제1주제와 5도 관계인 e단조로 나타났다. 이를 두고 베토벤이 C장조를 의도적으로 피했다는 해석이 제기된다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 136.

132) 아레스 롤프는 이 곡의 특징으로 '자유로움'을 언급하면서, 의미론적-형식적 기능 설정과 선율적 기능 설정 사이의 갈등을 보여준다고 설명하고 있다. 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 638.

제시부의 소종결구(마디66-73)에서는 첼로가 피아노를 한 마디 차이를 두고 모방하고, 이는 반진행의 모습으로 나타난다(악보 66).

[악보 66] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디66-71

(3) 발전부

발전부(마디76-97)에서는 제시부에 나왔던 소재들이 활용되는데, 마디 76-80에서는 C장조에서 제1주제가 거의 완전한 형태로 나온다. 마디80부터 베이스에서 음형④-4의 음가가 확대되어 2분음표로 진행되는데(악보 67), 이는 피아노의 하성부가 담당하다가 마디84-86은 첼로와 피아노의 상성부에서 함께 나오고, 마디87-89에서는 피아노의 하성부와 함께 한다. 이 부분에서 마디80-89까지 순차 하행하는 붓점 리듬의 음형(음형④-1의 변형)이 첼로와 피아노가 서로 모방하는 대위적 기법으로 쓰였는데, 마디80-82에서는 동도모방하고, 마디83부터는 단2도 위에서 첼로가 모방한 다음, 피아노는 5도 위로 나타난다. 하성부에서 다시 이것을 모방하여 마디86부터 단2도 위에서 나타나고 마디89에서는 B<sup>b</sup>장조로 조바꿈한다. 여기서 베이스 성부는 피아노 하성부에서 F<sup>#</sup>음(마디80-82), G음(마디83,84), G<sup>#</sup>-A-B<sup>b</sup>음(마디88-89)으로 반음계 상행 진행한다.

[악보 67] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디 80-83

마디90부터는 코랄 풍의 패시지로 B'장조에서 d단조의 딸림조로 조바꿈한다. 마디93의 단 한마디로 d단조의 딸림7화음을 나타내고, 마디94에서는 d단조로 첼로가 제1주제를 보여주어 재현부를 예고한다. 그런 다음, 마디97에서는 G#의 한 음으로 a단조의 딸림7화음인 E장조로 재현부를 준비한다. 이렇게 짧게 소종결구를 처리하는 방식은 이 곡에서 계속적으로 통일되게 나타난다(악보 68).

[악보 68] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디94-97

(4) 재현부, 코다

재현부(마디98-144)의 제1주제부(마디98-106)는 제1주제가 원조(a단조)에

서 나타난다. 마디98-102a에서는 피아노의 하성부와 첼로가 유니즌으로 나타나고, 마디98의 세 번째 박부터는 피아노의 상성부에서 모방하며 마디101부터 선율을 이끌어간다(악보 69). 마디103-105a에서 첼로와 피아노가 시간 차를 둔 모방이 일어나고, 마디105b-106에는 짧은 전조가 이루어진다.

[악보 69] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디98-106

재경과구(마디107-115a)는 F장조에서 나타나서 d단조를 거쳐 마디114에서 이명동음의 a단조 이태리6화음(Italian six chord)을 사용하여 마디115a에서 딸림화음으로 해결한다.

제2주제(마디115-135)와 소종결구(마디135-144)는 원조로 재현된다.

코다(마디145-154)에서는 제1주제의 동기를 사용하여 피아노와 첼로가 교대로 세 번 나타나고 스타카토로 마친다(악보 70).<sup>133)</sup>

133) 재현부와 강력한 코다 후, 짧은 아다지오가 시작하기 전에 긴장이 줄어들지 않도록 조용한 일시 정지의 마디로 악장이 갑자기 끊어진다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 212.

[악보 70] 《첼로 소나타 제4번》 제1악장, 마디150-154

2) 제2악장

제2악장은 서주가 있는 소나타악장 형식이며, 제시부의 반복이 없어 이 악장의 형식에 대해 해석이 나뉜다. 모스코비츠와 래리 토드는 이 악장의 형식을 ‘그 자체로 독특한 성격을 가진(sui generis)’이라는 단어로 정의하였다. 몇몇 석사 논문에서는 이 악장을 론도 형식이나 소나타-론도 형식으로 보고 있는데,<sup>134)</sup> 그것은 제2주제를 어느 부분으로 보는지의 관점에 따른 것이다. 론도 형식으로 보기에는 두 번째 에피소드에 해당하는 부분(마디75-121)이 조성과 짜임새만 달라졌을 뿐 소나타악장 형식에서의 제1주제 소재를 사용한 발전부에 해당한다. 그리고 이 악장에서 소나타악장 형식의 코다에 해당하는 부분에 두 번째 발전부가 등장하여 이 부분에 대한 다른 의견을 낳게 하는데,<sup>135)</sup> 이는 코다의 ‘후 발전부’의 모습으로 볼 수 있다. 제2악장의 형식 도해는 <표 7>과 같다.

134) 김희원의 논문에서는 첼로 소나타 제4번의 제2악장을 론도로 분석하고, 마디39부터를 론도 형식의 에피소드 b로 보고 있다. 김희원, “Ludwig van Beethoven Cello Sonata, op. 102, No.1에 대한 연구,” 22-23.

135) 모스코비츠와 토드는 이 부분을 놓고 “재현부 후 '2번째 발전부'의 삽입은 베토벤의 마지막 악장을 소나타 악장 형식보다 다른 무언가로 읽기를 제안하고, 예를 들어 그의 현악 4중주 Op. 59, No. 2에서 그러한 경우를 찾아볼 수 있다고 한다. 활기찬 피날레 악장에는 소나타와 론도의 요소가 비슷하게 주입된다.”라고 설명하고 있다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 143.

<표 7> 《첼로 소나타 제4번》 제2악장 형식 도해

형식		마디	종지	조성
서주1(Adagio)		1-9	HC	C장조
서주2(Tempo d'Andante)		10-16	HC	C장조
제시부	제1주제	17-38	PAC	C장조
	경과구	39-50	HC	C장조-G장조
	제2주제	51-58	HC	G장조
	소종결구	59-73	PAC	D장조-G장조
발전부		75-121	HC	E <sup>b</sup> 장조-C장조-A <sup>b</sup> 장조-C장조-G장조-A <sup>b</sup> 장조-C장조
재현부	제1주제	122-139	PAC	C장조
	재경과구	140-159	HC	C장조-a단조-F장조-C장조
	제2주제	160-167	HC	C장조
	소종결구	168-182	IAC	C장조
코다		184-217	PAC	A <sup>b</sup> 장조-D <sup>b</sup> 장조-C장조
		217-249	PAC	C장조

(1) 서주

서주1(마디1-9)은 C장조이며, 구상과 역할에 따라 x(마디1-2), y(마디3-7), z(마디7-9)의 세 부분으로 나뉘볼 수 있다. 단락 x(마디1-2)는 선언적·선율적 역할의 단락으로 제1악장 서주의 음형들과 연관지어 볼 수 있다. 4도 음정관계를 가진 모티브는 마디1의 피아노의 상성부에서 64분음표로 이루어진 음형에서 4도 하행하는 음정과 세 번째 박에서 세 음으로 4도 음정 관계로 하행(@-3)하는 음형으로 나타난다. 마디2에서는 피아노의 하성부가 5도 아래에서 반복한다(악보 71).

[악보 71] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디1-2

단락 y(마디3-7)는 동기적 단락으로, 마디3b-4a의 피아노 상성부에 나타나는 동기의 동형진행을 통해 전조가 이루어진다. 이 동기는 8분음표로 진행하며 2도 하행한 뒤 감7도 상행하는 세 음과 증2도, 단2도, 그리고 완전5도 관계를 가진 네 음으로 구성된다(악보 72). 이 동기는 첼로에 의해 5도 아래에서 모방되고(마디4b-5a), 그 다음 피아노의 하성부에서 5도 위로 나타난다(마디5b-6a). 조성은 d단조의 딸림화음인 A장조에서 c단조를 거쳐 G장조로 이동한다.

[악보 72] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 3-5

종지적 단락 z(마디7-9)는 C장조의 딸림조인 G장조로, 마디7부터 첼로에 의해 선율이 부드럽게 제시된다. 마디8부터 피아노가 4도 위로 모방하며 안단테의 템포(Tempo d'Andante)로 넘어간다.

서주2(마디10-16)는 제1악장 서주를 재현하는 모습이며,<sup>136)</sup> 조성도 C장조로 제1악장의 안단테의 조성과 동일하다. 마디15-16에서는 C장조의 딸림음인 G음이 트릴에서 지속되는 가운데 첼로에서 다시 한번 서주의 주선율이 나타난다. 첼로와 피아노는 C장조의 딸림 화성으로 반중지하여 알레그로 비바체를 화성적으로 준비한다(악보 73).

[악보 73] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장 마디15-16

(2) 제시부

제시부(마디17-73)에서 제1주제부(마디17-38)의 제1주제(마디21-28)는 제1악장 서주의 음형①-1(C-B-A-G)의 역행형으로 시작한다. 이후 8분음셋잇단 음표 음형의 아치형 선율이 이어진다(악보 74).

136) 이 안단테 부분은 《첼로 소나타 4번》 중 1악장을 참조하여 만들어진 것이다. 뒤이어 나오는 알레그로 비바체와의 연결구에서 얼마나 알레그로 비바체의 주제가 모티브적 측면에서 안단테의 주제에 의존적인지를 알 수 있게 한다(Dahlhaus 1979, 50쪽 이하). 아레스 롤프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 639에서 재인용.

[악보 74] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 20-28

경과구(마디39-51)는 종속적 경과구로 순차 진행되는 네 음이 첼로와 피아노가 방향을 달리하여 나타난다. 여기서도 제1주제와 마찬가지로 제1악장 서주의 ㉑-1음형이 사용되었다(악보 75). 마디39-43에서는 C장조에서 a단조로 이동하고, 마디43-47에서 제2주제의 조성인 G장조로 조바꿈한다.

[악보 75] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 39-42

제2주제(마디51-58)는 G장조로, 주제 선율이 16분음표 음형의 패시지로 마디51-55a의 피아노 상성부에서 나타나면 마디55부터 첼로가 주제 선율을 반복한다(악보 76).

[악보 76] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 51-54

소종결부(마디 59-73)는 조성적으로 D장조를 거쳐 G장조의 딸림화음과 으뜸화음으로 G장조를 확립한다.

(3) 발전부

발전부(마디75-121)는 한마디의 쉼표와 함께 갑자기 조성이 바뀌어 첼로의 E<sup>b</sup>음으로 시작된다. 제1주제의 4도 음정의 모티브를 사용하여 E<sup>b</sup>장조(마디75-79)-C장조(마디81-85)로 조바꿈한 다음, A<sup>b</sup>장조(마디87-94a)로 들어간다. 특히 마디 91-104a에서는 피아노의 두 성부와 첼로의 3성부에서 복잡한 대위가 쓰였다. 마디91-94a의 피아노 상성부는 마디 94-97a의 첼로가 모방하고, 그다음 마디 97-100a에서 피아노 하성부의 모방으로 이어진다. 그리고 이 가운데에서 두 성부 간의 시차를 둔 모방이 일어난다(악보 77). 마디 100-104a까지 네 번의 동형진행이 나타나 g단조에서 불완전정격종지와 동시에 마디104부터 다시 새로운 동형진행이 성부 간의 반진행과 함께 이어지고, 마디116-121에서는 G장조(원조의 딸림조)로 재현부를 준비한다.

[악보 77] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디91-100

(4) 재현부

재현부(마디122-182)의 제1주제부(마디122-139)는 원조인 C장조에서 피아노의 두 성부 간의 모방으로 재현한다(악보 78).

[악보 78] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디122-125

재경과구(마디140-159)에서는 제시부와 달리, 마디 152-155에서 제2주제가 잠깐 등장한다. 조성적으로는 C장조-a단조-F장조-C장조로 조바꿈한다. 제2주제부(마디160-167)는 원조인 C장조로 마디160-163의 첼로에서 나온 다음 마디164-167에서 피아노가 유사하게 반복한다. 소종결구(마디168-182)는 제시부와 같은 방법으로 C장조를 확립한다.

(5) 코다

코다(마디184-249)는 두 부분(마디184-217a, 마디217-249)으로 나눌 수 있다. 마디184-217a는 발전부와 대칭이 되는 부분으로,<sup>137)</sup> ‘후발전부’의 모습으로 볼 수 있다. A<sup>b</sup>장조에서 나와 F장조, D<sup>b</sup>장조로 3도씩 하강한다. 발전부와 다른 점은 마디196-217a에서 첼로의 베이스 위로 피아노가 3성부로 제1주제를 가지고 모방·전위형의 대위적 기법이 나타나는 것이다(악보 789). 이후 마디217a에서 C장조로 불완전정격종지한다.

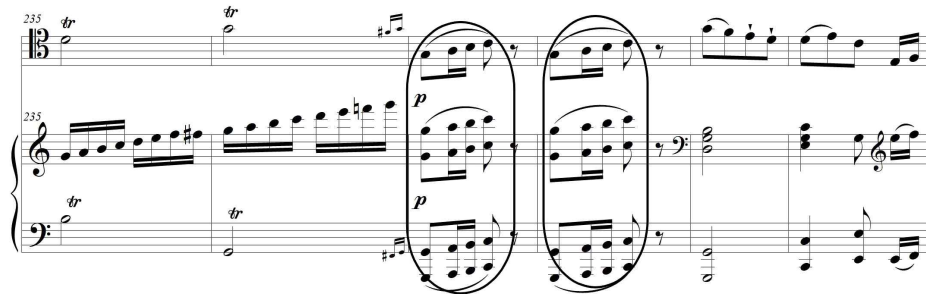
[악보 79] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디196-206

The musical score shows measures 196-206. The piano part (measures 196-206) includes annotations: 'p dolce' at measure 196, '전위형' at measure 197, and '모방' at measure 200. The cello part (measures 203-206) includes annotations: '아치형 선율' at measure 203 and '전위형' at measure 205.

137) 때때로 코다는 앞서 나온 단락들과 동등한 중요성을 갖는 것으로 들려지는데, ‘후 발전부’의 모습으로 나오기도 한다. 특히 코다의 하위단락들 중 제1단락은 발전부의 하위단락들과 밀접하게 대응된다. 이러한 대응성은 제시부와 재현부가 그러하듯이 코다와 발전부 사이의 명백한 관련성을 제공한다. Douglass M. Green, 박경중 역, 조성음악의 형식(제2판), 267-269.

마디217부터 첼로에서 제1주제의 8분음셋잇단음표 음형으로 이루어진 아치형 선율이 아티클레이션을 변형하여 나타난다. 이는 마디217-225a에서 시작하여 마디225-231a에서는 피아노와 함께 나타나고, 마디231-236에서는 피아노의 하성부에서 원조의 딸림음을 강조하는 가운데 피아노의 상성부와 첼로가 3도, 6도 병진행으로 나타나 종지를 알리는 트릴과 함께 마무리한다. 마디237부터는 제1주제의 4도 음정 모티브(㉓-1의 역행형)를 유니즌으로 강조하는데, 이는 이 소나타의 순환 구조를 완성하는 모습이다.<sup>138)</sup> 예상과 달리 갑작스러운 *p*로 나타난 이 유니즌은 다시 힘차게 *f*로 마무리하여 베토벤의 유머러스함을 보여준다(악보 80).

[악보 80] 《첼로 소나타 제4번》 제2악장, 마디 235-240



이로써 제1악장의 서주 안단테의 모티브를 통해 전체 악장이 유기적으로 통합되었음을 알 수 있다. 《첼로 소나타 제4번》은 자필 원고의 제목 ‘자유로운 소나타’에 걸맞게 악장 구성과 배열뿐 아니라 선율에 대한 위치나 형식에 구애받지 않는 자유로운 모습을 보인다. 하지만 서주에서 나타난 대위적 짜임새와 제2악장의 알레그로 비바체에서 쓰인 대위적 기법은 엄격함과 규율을 나타내 ‘자유로움과 절제’라는 상반되는 요소의 조화로움을 가지고 있다.<sup>139)</sup>

138) 베토벤은 상행하는 4도에 대한 축약된 유니즌의 언급과 함께 소나타를 승리의 대단원으로 끌어 올리는 그의 서주 주제에 완전한 원(circle)을 제공한다. Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 143.

139) 모스코비츠와 토드는 《첼로 소나타 제4번》에 대해 ‘자유와 통제(Freedom and Control)’로

## IV. 첼로 소나타 세 곡의 느린 서주 및 2악장 형식에 대한 고찰

### 1. 첼로 소나타 세 곡의 느린 서주에 대한 고찰

#### 1) 느린 서주의 작곡 배경

베토벤 첼로 소나타 세 곡에서의 느린 서주는 먼저 작곡의 동기와 역사적 배경을 결부시켜 볼 수 있다. 느린 서주는 본래 프랑스 서곡에서 쓰인 느린 템포의 붓점 리듬이 특징으로, 17세기 후반의 작곡가 뢰리(Jean-Baptiste Lully, 1632-1687)가 오페라 서곡의 느린 부분에서 루이 14세인 태양왕의 출현과 존재를 상징하는 힘 있는 붓점 리듬으로 호화롭고 장엄한 효과를 주었다.<sup>140)</sup> 이는 18세기에 다양한 장르에서 등장했는데, J. S. 바흐의 성 칸타타, 헨델의 오라토리오에 대한 서곡, 그리고 하이든의 《파리 교향곡》과 《런던 교향곡》들의 느린 서주가 그 예이다.<sup>141)</sup> 모스코비치와 토드는 《첼로 소나타 제1번》과 《제2

---

설명하고 있다. Ibid, 133-134.

140) 17세기 동안 베니스의 오페라는 특정한 유형, 즉 느린 부분 뒤에 빠른 부분이 등장하는 서곡으로 특징지어졌다. 이 서곡은 뢰리가 프랑스 궁정의 여흥을 위해 작곡한 그의 오페라 서곡에 기초한 모델이 되었으며, 따라서 프랑스 서곡으로 불리운다. Douglass M. Green, 박경종 역, *조성음악의 형식(제2판)*, 332.

17세기 후반 뢰리는 그의 오페라 서곡을 루이 14세인 태양왕의 출현과 존재를 상징한다고 이해되는 힘 있는 붓점 음형으로 된 느린 서주로 머리말을 하였다. Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 32.

일찍이 1640년의 발레(Ballet de Mademoiselle)의 첫 번째 앙트레(entrée)가 서곡(overture)으로 불렸고, 느린 첫 부분과 뒤이은 빠른 부분을 짝짓는 아이디어는 16세기 이전으로까지 거슬러 올라갈 수도 있지만, 날카로운 붓점 리듬에 바탕을 둔 첫 부분과 이에 뒤따르는 빠른 모방적인 부분, 그리고 첫 부분으로 되돌아가는 두드러진 특징들은 1658년에 공연된 뢰리의 발레 <알치디아네>(Alcidiane)에서 처음으로 찾아볼 수 있다. 이들은 그 후 한 세기 이상 프랑스식 서곡의 특징을 이루었으며, 여러 맥락에서 통용되는 바로크 음악의 특징적인 주요 형식 가운데 하나로 남게 된다. 이남재, 『17세기 음악』 (서울: 음악세계, 2006), 106-107.

141) Marc D. Moskowitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 32.

번》의 느린 서주에서 사용된 붓점 리듬에 집중하여 소위 ‘왕족 리듬(royal rhythm)’에 대해 설명한다. 이 ‘왕족 리듬’은 하이든의 《파리 교향곡》 중 프랑스의 왕비 마리 앙투와네뜨(Marie Antoinette d'Autriche, 1755-1793)에게 헌정한 《교향곡 제85번》의 느린 서주에서 붓점 리듬이 쓰인 예를 찾아볼 수 있다. 그리고 베토벤이 작곡한 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》 역시 프리드리히 2세에게 헌정한 것과 관련하여 느린 서주에 다양한 형태의 붓점 리듬이 등장한 것을 나열하며 이를 뒷받침한다.<sup>142)</sup> 《첼로 소나타 제1번》의 서주는 붓점 리듬으로 시작하여 다양한 형태로 변형되어 나타나는데, 전체 34마디 중 60%에 달하는 부분을 차지한다.<sup>143)</sup> 《첼로 소나타 제2번》에서는 붓점 리듬이 44마디 중 8마디를 제외한 거의 모든 마디에 쓰였다.<sup>144)</sup> 또한 《첼로 소나타 제2번》의 서주는 헨델의 오라토리오와 연관 지을 수 있다. 베토벤은 빈에서부터 헨델의 연주를 듣고 깊은 감명을 받았으며, 특히 간결한 소재로부터 드라마나 분위기를 만드는 헨델의 작곡 능력에 그를 위대한 작곡가라 칭송하였다. 또한 프리드리히 2세 역시 열정적인 ‘헨델리안’으로 헨델의 오라토리오는 베를린에 있는 징아카데미 연주회의 주요 레퍼토리였다. 베토벤은 1796년 베를린에 방문했을 당시 징아카데미 연주회에 초대받았고, 그는 그 연주회에서 오라토리오 《유다스 마카베우스》에 나오는 가장 유명한 주제 ‘보라! 정복자가 오신다(See! The conqu'ring hero comes)’를 듣고 변주곡 《‘유다스 마카베우스’ 주제에 의한 피아노와 첼로를 위한 열두 개의 변주곡》을 작곡하였다.<sup>145)</sup> 《유다스 마카베우스》의 서곡의 선명한 붓점 리듬과 강력한 세 음 동기는 베토벤 《첼로 소나타 제2번》 제1악장의 서주 아다지오에서 사용되어 강한 인상을 만들어냈고, 이 서곡은 같은 조성(g단조)일 뿐 아니라 비슷한 리듬 음형과 하강하는 음계 패턴도 유사하다.<sup>146)</sup>

142) Ibid, 32.

143) Ibid, 33.

144) Ibid, 52.

145) Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 36.

앞의 두 첼로 소나타와 달리 《첼로 소나타 제4번》의 느린 서주에서는 더 이상 붓점 리듬이 특징적으로 쓰이지 않는다. 이 곡에서 느린 서주는 각 성부를 독립적으로 사용하는 다성음악의 특징이 나타나며, 이는 현악사중주를 연상시킨다. 이는 라주모프스키 현악사중주단의 린케를 염두해 두고 작곡한 배경과 연관시켜볼 수 있다.<sup>147)</sup> 현악사중주는 네 개의 악기들이 각각의 성부를 가지고 있으며, 표현 방식에 있어 매우 경제적인 특징을 가지고 있다.<sup>148)</sup> 이렇게 독자적인 성부로 대위적 선율을 만들어내며 4성부의 화성적 효과까지 나타내기 위해 적절한 현악사중주의 모습은 《첼로 소나타 제4번》의 서주에서 나타나는 특징들과 유사하다.

다음에서는 2악장 구성으로 된 세 개의 소나타들에서 공통적으로 사용된 느린 서주를 음악적 역할과 주제적 관련성 및 순환 기법으로 살펴보고자 한다.

## 2) 느린 서주의 음악적 역할

### (1) 조성적 예비와 템포의 대비

서주의 주요한 음악적 역할로 뒤에 오는 알레그로를 화성적으로 예비하는 기능을 들 수 있다. 서주에서는 그 악장 조성의 으뜸화음으로 시작해 딸림화음으로 가는 점진적인 화성의 이동이 이루어지며, 이는 서주가 으뜸화음으로 시작하지 않을 때에도 점진적인 화성진행은 딸림화음으로 이동한다.<sup>149)</sup> 하지만 드물게 서주가 딸림화음으로 끝나지 않는 경우도 있는데, 그 이유는 제시

146) Ibid, 36.

147) 베토벤은 라주모프스키(Razumowsky) 현악사중주단의 첼리스트 린케(Linke)와 식사를 하면서 여러 가지에 대해서 논의하였다. 그때 스케치하고 있던 것이 그의 마지막 첼로 소나타들 Op. 102였다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 6.

148) 김문자·노영해·박미경·이석원·허영한 공저, 『들으며 배우는 서양음악사(개정증보판)』(서울: 심철당, 2001), 470-471.

149) Douglass M. Green, 박경중 역, *조성음악의 형식(제2판)*, 263-265.

부의 제1주제가 원조의 으뜸화음이 아닌 다른 화음으로 시작되기 때문이다.

베토벤의 첼로 소나타 세 곡 중 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 제1악장의 서주는 각각 F장조와 g단조의 으뜸화음에서 시작하여 딸림화음으로 마쳤다. 그에 반해, 《첼로 소나타 제4번》의 제1악장의 서주는 C장조의 으뜸화음에서 시작하여 으뜸화음으로 마쳤는데, 그 이유는 설명한 바와 같이 제시부의 제1주제가 원조가 아닌 원조의 관계조성(a단조)으로 나오기 때문이다.

이러한 서주의 화성적인 기능과 함께 서주의 주요 역할로 템포의 변화로 인한 대조를 살펴볼 수 있다. 송무경은 학술논문 “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할”에서 느린 서주부가 뒤따르는 빠른 제1주제와의 극적인 대조를 이끌어 낸다고 밝혔다. 또한 웹스터(James Webster)는 느린 서주부의 대조적 역할에 대해 강조하여 느린 서주부의 주된 기능이 심각하고 장대한 분위기를 창출하고, 큰 역동감을 이루어내고, 이 기능은 알레그로만 연주했을 때 보다 더욱 효과적이라고 하였다. 또, 서주부 뒤를 따르는 알레그로는 서주부가 없었을 경우보다 더욱더 정연한 선율로 시작할 수 있다고 덧붙였다.<sup>150)</sup> 이러한 점은 본인이 연구한 베토벤 2악장 구성의 첼로 소나타 세 곡의 서주에서 모두 공통적으로 드러나는 모습이다.

《첼로 소나타 제1번》의 서주는 느린 템포로 장중하고 우아하게 시작하고, 제시부는 알레그로 템포에서 첼로와 피아노 하성부의 규칙적인 8분음표 반주에 의해 역동적으로 시작하여 효과적인 대비가 이루어진다. 《제2번》의 서주는 느린 움직임으로 하강하는 붓점 리듬과 비장한 느낌의 선율로 비극적인 느낌을 자아냈다면, 제시부는 템포가 빨라짐과 동시에 상승하는 음형으로 대조를 부드럽게 이루어내며 분위기를 전환시킨다. 《제4번》의 경우 제1악장의 서주는 앞의 두 곡만큼 느린 템포는 아니지만 첼로에 의해 천상의 느낌을 주는 C장

---

150) James Webster, “Sonata Form,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 23: 694. 송무경, “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할”, 『낭만음악』 15권 제2호(통권 58호, 2003, 6.), 7에서 재인용.

조로<sup>151)</sup> 조용히 시작되어 다성음악의 짜임새를 가지고 성부를 더해갔다. 이에 반해 제시부는 관계조성(a단조)에서 첼로와 피아노의 유니즌으로 빠른 템포에 포르티시모의 다이내믹까지 더해진 상승하는 강렬한 리듬의 전투적인 성격으로 대조를 두어 반전의 효과를 준다. 그리고 제2악장의 아다지오 서주는 J. S. 바흐의 《바이올린 소나타 BWV 1016》(E장조)에서 나오는 아리아적 요소를 떠올리게 하는 고상한 모습인 반면에,<sup>152)</sup> 제1악장의 서주의 재등장에 뒤이은 제시부는 첼로와 피아노가 장난스럽고 유머러스하게 모티브를 가지고 주제 선율을 만들어가 대비된 모습을 보여준다.

## (2) 서주의 주제적 관련성 및 순환 기법

느린 서주는 뒤에 오는 소나타악장 형식과의 주제적 관련성을 가지는데, 웹스터는 하이든과 특히 베토벤의 서주부의 응집력 있는 처리에 대하여 아래와 같이 묘사하고 있다.<sup>153)</sup>

“1790년 이전에는, 서주부와 알레그로 사이에 주제적 혹은 심리적 관련성이 거의 없었다. 그러나, 그 이후부터 계속, 그러한 관련성들이 보편적으로 증대하였다(Haydn, Symphony no. 103; Beethoven, ‘Pathétique’ Sonata op. 13).”<sup>154)</sup>

151) 가장 유명한 예시는 베토벤 《교향곡 제5번》의 피날레에서 영웅적인 C장조로 영광된 불꽃 속에서 역경을 이기는 희망찬 승리이다. 그의 마지막 《피아노 소나타 Op. 111》 제1악장에서의 극심한 역경은 아름다운 C장조로 연결된다. 그에게 있어 조성은 개인적인 것이 아닌 우주에 관한 중요한 것으로, C장조는 ‘하늘이 하나님의 영광을 말하고 있다’로 하나님의 지구와 천국에 대한 창조를 표현한다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 26-27.

152) 아다지오로 시작되는 제2악장은 바흐의 《바이올린 소나타 BWV 1016》(E장조) 중 제1악장 아다지오와 연관되어 있다. 반주부에도 여러 판타지 풍의 장식이 필수 불가결하게 사용되며 선율의 절대적 요소로 등장한다. 이는 아리아 같은 요소들이 들어가 있는 ‘풍부하게 장식된 기악 레치타티보’이다. 아레스 룰프, 김미영·권오연 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 639.

153) 송무경, “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할”, 『낭만음악』 15권 제2호, 7

154) James Webster, “Sonata Form.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. (2001), 23: 694. 송무경, “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주

여기서 저자는 베토벤이 서주부의 요소들을 악장 전체로 완결성 있게 집중 시켜서 서주부와 알레그로가 각기 분리된 상태로 존재하지 않도록 처리했다고 설명한다. 느린 서주와의 관련성은 다음과 같이 세부적으로 살펴볼 수 있다.

첫째, 주제들 사이에는 명백한 유사성이 없을지라도 서주부와 본 악장 사이의 관련성은 존재하는데, 그것은 서주부의 일부가 악장이 진행되는 도중에 한두 번 다시 나타나므로 해서 그러한 것이다. 이 내용은 본 논문의 III장 1번에서 확인할 수 있는데, 베토벤 《첼로 소나타 제1번》의 느린 서주와 제1악장 코다, 그리고 제2악장의 코다는 명백한 유사성은 없으나 서주의 아다지오 템포를 사용하여 서주를 회상하여 관련성을 가진다.

둘째, 서주부의 선율이나 동기가 본 악장에서 유사하게 나타나는 것이다. 이는 베토벤 《첼로 소나타 제1번》에서 분석한 바와 같이 서주의 아르페지오 음형이 본 악장의 제1주제를 시작하는 앞꾸밈음 형태로 나타난 부분과 코다에서 조바꿈하여 유사하게 등장한 부분, 그리고 제2악장에서는 에피소드 D의 아르페지오 음형과 유사한 부분을 들 수 있다. 또, 《첼로 소나타 제2번》에서는 III장 2번에서 설명한 서주의 하강하는 스케일 음형과 세 음으로 이루어진 음형이 제1악장에 전반적으로 유사하게 사용되었고, 제2악장에서도 부분적으로 유사하게 쓰였다. 《첼로 소나타 제4번》은 III장 3번에서 거론한 바와 같이 서주부의 4도 모티브가 제1악장 내에서, 그리고 전체 악장을 통해 다양하게 활용된 것을 확인할 수 있다.

셋째, 때때로 서주부의 선율은 본 악장의 주제를 명백히 미리 보여줄 수도 있다. 이것은 베토벤 《첼로 소나타 제4번》에서 서주부의 모티브가 본 악장의 주제를 미리 보여준 예를 확인할 수 있으며, 《첼로 소나타 제4번》은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》보다 서주부와 본 악장의 주제적 관련성에 있어 매우

---

부의 차별화된 역할.” 『낭만음악』 15권 제2호, 7에서 재인용.

밀접하다고 할 수 있다.

종합해 봤을 때, 서주의 주제적 관련성은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》, 그리고 《첼로 소나타 제4번》으로 갈수록 악장 내에서, 그리고 전체 악장으로 까지 확고해지는 것을 확인할 수 있다.

서주에는 앞에서 살펴본 바와 같이 전체 악장에 영향을 미치는 중요한 모티브 단위가 포함되어 있다. 특별히 베토벤의 세 곡의 첼로 소나타에서는 서주를 통하여 악장 내에서 혹은 악장 전체를 통합시키는 순환 기법을 볼 수 있다. 이러한 베토벤의 서주부와 알레그로를 통일시키려는 노력으로 웹스터는 베토벤의 《피아노 소나타 제8번, ‘비창(Pathétique)’ Op. 13》(1797-1798)을 그 예로 거론하고 있지만, 그보다 일 년 전인 1796년에 작곡된 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서 이미 순환 기법을 먼저 시도하였다. 서주의 순환 기법은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서는 악장 내에서뿐 아니라 두 악장을 통해 시도하였고, 이후 《첼로 소나타 4번》에서는 그러한 의도가 명백하게 드러나고 있다.

서주가 악장 내 혹은 악장 전체의 형식과 유기적 관계를 지니는 순환 기법을 살펴보면, 《첼로 소나타 제1번》에서는 느린 서주(아다지오)가 제1악장의 코다에 다시 등장하며, 제2악장에서는 에피소드 D의 유사한 음형으로 출현하고, 제2악장 코다에서 아다지오의 템포로 소나타 전체의 시작과 끝을 통일시켜 순환 주기의 특징을 보여준다.<sup>155)</sup> 《첼로 소나타 제2번》에서는 서주의 음형들이 서주부 내에서 대위적 기법으로 활용되었을 뿐 아니라, 제1악장의 제시부, 발전부, 재현부에서 대위적 기법 혹은 음가나 리듬이 변형된 형태로 활용되었다. 또, 제2악장에도 부분적으로 활용되었는데, 리프레인 A의 세 음으로 이루어진 음형, 에피소드 D의 연속되는 붓점 리듬은 서주의 변형으로 볼 수 있다. 이 세 음으로 이루어진 음형은 모티브로 볼 수도 있는데, 제2악장의 에

---

155) Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 40.

피소드D에서 리프레인 A로 넘어가는 재경과부에서 분명하게 드러난다. 《첼로 소나타 제4번》에서는 하행하는 4개의 음을 모티브로, 서로 다른 주제들이 밀접하게 상호 연결되어 악장을 통합한다. 제1악장의 서주의 모티브는 전체 악장을 통해 대위적 기법으로 짜임새를 달리 하거나 리듬이나 음가를 변형하여 활용되어 통일감을 주었으며, 구조적으로 제1악장의 서주가 제2악장의 서주2로 알레그로 비바체 앞에 다시 등장함으로써 순환 구조가 형성되었다.

서주의 순환적 기법은 서주에서 작품의 전체적인 특징을 즉시 설정하는 점에도 해당한다. 첼로 소나타 세 곡에서는 앞서 살펴본 음형적 특징 외에 곡의 전체적인 음악적 특징이 서주에서부터 나타난다. 《첼로 소나타 제1번》에서는 인상적인 특징으로 꼽을 수 있는 피아노의 카덴차풍의 패시지가 서주의 마디29-32a(악보 13)에서 나오고, 《첼로 소나타 제2번》의 특징인 대위적 짜임새는 서주의 마디18-28a(악보 36, 37)에서 나와 《첼로 소나타 제1번》보다 두 악기 간의 대등함에 좀 더 중점을 두고 있다. 또한 이 두 곡 모두 서주에서부터 피아노의 화려한 패시지가 많이 등장하고 있다. 그리고 《첼로 소나타 제4번》의 서주에서는 피아노의 오른손과 왼손이 각각 독립적으로 두 개씩 성부를 가져 이 곡의 전체적 특성인 다성음악 짜임새를 나타낸다고 할 수 있다. 특히 서주의 시작이 첼로 독주로 여는 것과 관련하여 초기의 첼로 소나타 두 곡에 비해 전체적으로 첼로의 독주 부분이 증가한 점 또한 서주에서부터 나타나고 있다고 할 수 있다.<sup>156)</sup>

---

156) 《첼로 소나타 제4번》에서 첼로 독주가 등장하는 부분은 다음과 같다. 제1악장 마디1-2, 제2악장 마디75-78, 81-84, 184-188, 196-200, 특히 코다 부분의 마디217-220에서 나타난다.

## 2. 첼로 소나타 세 곡의 2악장 형식에 대한 고찰

베토벤의 소나타는 일률적인 유형이 아닌 각각의 ‘개성’이 잘 드러나게 하는 형식과 내용을 가지고 있다.<sup>157)</sup> 베토벤의 기악 소나타 중 2악장 형식을 살펴보면, 피아노 소나타 32곡 중에 2악장 구성은 6곡이고, 바이올린 소나타 10곡 중에는 2악장 구성이 한 곡도 없는 반면, 첼로 소나타는 5곡 중 3곡으로 비율이 가장 높다. 이러한 첼로 소나타 세 곡의 2악장 구성의 형식적 이해를 돕기 위해 먼저 베토벤의 2악장 구성의 피아노 소나타에서 두 악장 간의 균형과 응집력을 부여하는 방식을 살펴볼 수 있다.

### 1) 베토벤의 2악장 구성 피아노 소나타

베토벤은 1795년에서 1822년까지 거의 30년에 걸쳐 32곡의 피아노 소나타를 작곡하였다. 그는 피아노 소나타에서 악장 구성, 형식, 배열에 있어 다양한 시도와 변화를 주었으며, 32개의 피아노 소나타 중에서 3악장 구성은 15곡, 4악장 구성은 11곡이며, 2악장 구성은 6곡이다.<sup>158)</sup>

베토벤의 2악장 구성의 피아노 소나타는 하이든의 2악장 구성 피아노 소나타에서의 형식적 발전을 토대로 작곡되었다. 하이든은 피아노 소나타에서 2악장 구조를 ‘최고의 정밀도와 성능의 섬세함’을 요구하는 매우 예술적인 형식의 수준으로 끌어올렸다. 하이든은 이 구조의 가장 중요한 혁신자로 볼 수 있고 동시에, 그 안에 극적인 잠재력을 보여 베토벤에 의해 달성된 구조의 절정을 위한 길을 닦았다.<sup>159)</sup> 하이든은 피아노 소나타 55곡 중에서 2악장 구성

---

157) 발트 리츨러, 나주라·신인선 역, 『베토벤』, 142.

158) Jun Kwon, “Beethoven’s Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors,” 72.

159) Ibid, 70.

으로 10곡을 작곡하였는데, 하이든은 이 2악장 구성의 피아노 소나타에서 형식적 독창성, 음악적 성격에 대한 명확한 사고, 두 악장 사이의 밀접한 관계를 보여주어 구조적 힘을 강화하였다.<sup>160)</sup> 특히 하이든의 2악장 구성의 피아노 소나타는 새로운 시도를 하는 시점에 나타났는데,<sup>161)</sup> 베토벤의 2악장 구성 피아노 소나타 역시 의미 있는 시점에 나타났다.<sup>162)</sup> 이 구성의 작품들은 베토벤이 피아노 소나타 작곡을 2년 혹은 4년을 쉬고 난 다음에 나타나 새로운 방향을 가리키는 작품이라고 볼 수 있다.<sup>163)</sup> 이를 첼로 소나타에 적용해 보면, 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》은 이전에 작곡되지 않은 첫 장르의 작품이고, 《첼로 소나타 제4번》 역시 그의 후기 양식을 알리는 곡으로서 이전의 첼로 소나타들과 다른 모습을 보여주고 있어 같은 맥락에서 이해할 수 있다.

2악장 구성의 피아노 소나타는 6곡으로, 《피아노 소나타 제19번, Op. 49, No. 1》, 《피아노 소나타 제20번, Op. 49, No. 2》, 《피아노 소나타 제22번, Op. 54》, 《피아노 소나타 제24번, Op. 78》, 《피아노 소나타 제27번, Op. 90》, 《피아노 소나타 제32번, Op. 111》은 작곡 시기별로 봤을 때 고르게 작곡되었다. 베토벤 2악장 구성의 피아노 소나타는 <표 8>와 같다.

160) 형식적 관점에서 하이든은 후기에 작곡한 5개의 소나타에서 섬세한 내면의 느낌으로 결합하여 전례 없는 형식의 유연성이 부여되어 자신만의 형식적인 미학을 발산하였다. 따라서 하이든의 2악장 소나타의 특성은 탁월하게 표현력이 적절한 구조와 잘 일치하고 형식적인 기능을 깊이 이해한 결과로 볼 수 있다. 실제로, 2악장 소나타 구조는 독창적인 아름다움을 확장시켜 건반악기 연주를 위한 가볍고 쉬운 작품이라는 형식의 제한적인 관점에서 벗어났다. Ibid, 65.

161) 하이든의 2악장 피아노 소나타는 그의 형식적인 실험의 부산물이 아닌 새로운 변화를 의미한다. Ibid, 56.

162) 하이든과 베토벤은 2악장 혹은 4악장의 소나타에 대해 비슷한 측면을 제시한다. 4악장 소나타는 작곡가의 삶의 초기 부분에 주로 쓰였으며, 2악장 소나타는 그들의 출시가 흩어져 있다. Ibid, 72-73.

163) Ibid, 73.

<표 8> 베토벤 2악장 구성의 피아노 소나타 6곡

	작곡/출판년도	제1악장	제2악장
피아노 소나타 제19번 Op. 49, No.1, g단조	1796-97/1805	소나타악장 형식	론도
피아노 소나타 제20번 Op. 49, No.2, G장조	1796-97/1805	소나타악장 형식	미뉴에트
피아노 소나타 제22번 Op. 54, F장조	1804/1806	미뉴에트	소나타악장 형식
피아노 소나타 제24번 Op. 78, F#장조	1809/1810	서주가 있는 소나타악장 형식	소나타-론도 형식
피아노 소나타 제27번 Op. 90, e단조	1814/1815	소나타악장 형식	론도
피아노 소나타 제32번 Op. 111, c단조	1821-22/1822	소나타악장 형식	주제와 변주

2악장 구성의 피아노 소나타들은 3악장 구성 피아노 소나타와는 다르게 표준화된 악장의 순서가 결여되어있다.<sup>164)</sup> 그리하여 베토벤은 2악장 구성의 피아노 소나타에서 쌍이 되는(paired) 악장에 응집력을 부여하여 대조의 미학을 강화하였다. 구성에 있어서 베토벤 2악장 구성의 피아노 소나타는 같은 음에 근거한 통일성을 보여준다. 단조로 시작하는 곡은 같은 으뜸음조의 장조로 끝난다.<sup>165)</sup> 이는 베토벤 2악장 구성의 첼로 소나타에서도 마찬가지로 《첼로

164) 발터 베르벡, 한인숙·강지영·오윤록 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 455.

165) 다른 2악장 소나타 작곡가와는 달리, 조성 관계와 관련하여 하이든은 큰 장단조의 대조를 주지 않으면서 10개의 소나타에 대해 동일한 조성으로 2악장을 썼다. g단조 소나타에서만 미뉴에트가 반대 조성 사이의 흔들림을 제공한다는 점에서 조성적 대조를 엿볼 수 있다. 그것은 g단조로 시작하고 G장조로 끝난다. 전체 주기에서 동일한 조성을 준수하는 하이든은 조성 관계 측면에서 강력한 통일성을 선호한다는 것을 나타낸다. 더욱이, 이 조성적 통합은 악장의 형식적, 양식적 다양성으로 인한 이질성을 흡수하는 경향이 있다. Jun Kwon, "Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors," 67.

하이든의 피아노 소나타 작품 중 꽤 많은 작품에서 느린 템포 악장이 존재하지 않고, 그 외에도 여러번 두 악장 구성으로 된 피아노 소나타를 작곡했기에 대부분의 그의 작품들은 단 하나의 조성으로 이루어졌다. 예외로는 장조에서 단조로 전조된 미뉴에트가 변화들인데 (미뉴에트

소나타 제1번》과 《첼로 소나타 제4번》은 모두 같은 조성 안에 있으며, g단조의 《첼로 소나타 제2번》은 제2악장이 같은 으뜸음조로 나온다. 이러한 조성적 대비를 두지 않은 것은 다른 면에서 대조성을 강조한 것으로 해석할 수 있다.<sup>166)</sup>

베토벤의 Op. 49로 묶인 《피아노 소나타 제19번》과 《제20번》은 1796-1797년에 작곡되었으나 1805년에 출판되었다.<sup>167)</sup> 《피아노 소나타 제19번》은 제1악장은 소나타악장 형식이고, 제2악장은 론도로 《첼로 소나타 제1번》, 《제2번》과 같은 악장 배열이며, 《피아노 소나타 제20번》의 제1악장은 소나타악장 형식이고, 제2악장은 미뉴에트이다. 베토벤은 두 곡의 마지막 악장에서 독창성을 발휘하였는데, 제19번의 제2악장은 기존의 론도 디자인을 수정하여 하위 섹션의 순서를 재정렬하고, 두 에피소드 B와 C에 더 많은 음악적 무게를 두었다. 《제20번》의 제2악장은 미뉴에트이나 론도 형식(A-B-A'-C-A"-Coda)을 가지고 있다. Op. 49의 두 곡은 모두 두 악장 간의 주제적·동기적 관련성으로 유기적 관계를 가지고 있어 작품에 응집력을 더한다.

《피아노 소나타 제22번, Op. 54》의 제1악장은 미뉴에트 형식, 제2악장은 소나타악장 형식으로, 구조의 무게중심에 대한 고민을 한 것으로 보인다.<sup>168)</sup> 이는 하이든의 2악장 구성의 피아노 소나타에서도 보였던 악장 배열로, 이 소나타에서는 다층적인 대립적 구도와 제2악장에서의 확장을 통해 구조적인 완전성을 보여 다른 작품과의 차별성을 가진다.<sup>169)</sup>

에서의) 트리오를 위해 그는 단조 전조를 사용하는 것을 즐겼다. 발터 베르벡, 한인숙·강지영·오윤록 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 448.

166) 앞의 책, 449.

167) 《피아노 소나타 Op. 49》는 《피아노 소나타 Op. 7》과 《피아노 소나타 Op. 10》이 작곡된 무렵 완성된 후, 7년이 지난 1805년에서야 겨우 초판 인쇄되었다. 앞의 책, 503.

168) 피날레로서의 미뉴에트 악장이 단지 2개의 악장만을 포함하는 전체 소나타 주기에 대해 중요한 결론을 내리기에 충분하지 않다고 생각했다. 실제로, 마지막 악장으로 향하는 경향은 3개의 후기 2악장 소나타 Op. 78, 90 및 111에서 일관되게 나타난다. Jun kwon, "Beethoven's Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors," 84.

169) 여기서 음악학자 Drabkin은 "소나타는 일반적인 특징보다는 악장 사이의 대조로 더 잘 볼 수 있는 것 같다."고 설명하고 있다. Ibid, 90.

《피아노 소나타 제24번, Op. 78》은 제1악장에 짧은 느린 서주가 있는데, 서주에는 전체 악장에 영향을 미치는 중요한 모티브 단위가 포함되어 있다.<sup>170)</sup> 특히 제1악장 서주의 모티브는 제2악장의 코다에서 완성되는데, 정교한 모티브 관계는 각 악장 내에서 통일성을 가져오고 동시에 두 악장 사이에서 두 개의 완전히 다른 캐릭터를 그리는 베토벤의 숙달을 보여준다.

《피아노 소나타 제27번, Op. 90》은 베토벤이 피아노 소나타 작곡에서 4년의 휴식을 취한 후 1814년에 작곡한 곡으로, 《첼로 소나타 제4번》이 작곡되기 일년 전에 작곡되었다. 제1악장은 소나타악장 형식, 제2악장은 론도로 일반적인 구상이지만, 두 악장 모두 새로운 형식의 독창성을 나타내어 각 악장의 음악적 특성을 강화한다. 제1악장에서 제시부, 발전부 및 재현부 사이의 형식적인 구분이 흐리게 나타난다. 제1악장의 하행 단3도(G-F<sup>#</sup>-E)는 제2악장에서 역행형(E-F<sup>#</sup>-G<sup>#</sup>)으로 나타나고, 제1악장의 끝과 제2악장의 시작에서 동기적 관계와 정서적인 연결이 이루어진다. 또, 제2악장의 끝도 제1악장의 끝과 마찬가지로 완전히 마치는 느낌을 주지 않아 병렬을 이룬다.

《피아노 소나타 제32번, Op. 111》은 2악장 소나타 디자인의 미학을 가장 잘 보여주는 작품으로 꼽힌다. 제1악장은 소나타악장 형식과 푸가이며, 제2악장은 주제와 변주로 되어있다. 이 곡은 형식, 주제, 화성, 감정의 모든 범위 내에서 두 악장 사이의 대비와 통일성을 나타낸다. 전체 악장의 음악적 발달은 변주 원리와 유사하게 주요 주제 재료의 다양한 변형을 기반으로 한다. 형식적인 요소 외에도 두 악장 사이의 유기적 상호 관계는 주제와 화성이라는 두 가지 중요한 요소에 의해 강화된다.<sup>171)</sup> 모든 주제적 요소는 주로 마에스토조(Maestoso) 서주의 감7도 음정 간격에서 파생되며 서로 밀접하게 관련되어

---

170) 서주의 선율 라인은 상행 2도(f<sup>#</sup>-g<sup>#</sup>(마디1), g<sup>#</sup>-a<sup>#</sup>(마디2), a<sup>#</sup>-b(마디3-4) 및 b-c<sup>#</sup>(마디4-5))의 간단한 아이디어를 기반으로 한다. 이 중 마지막 두 개(a<sup>#</sup>-b-c<sup>#</sup>)의 조합이 Allegro 부분의 대표 주제가 된다. 이 상행하는 2-3개의 음표를 기반으로, 서로 다른 주제가 밀접하게 상호 연결되어 악장을 통합한다. Ibid, 96.

171) Ibid, 112.

있다. 두 악장은 서로 완벽하게 반대되는 방향으로 대면하지만,<sup>172)</sup> 고도로 정교한 상호 관계에 의해 짜여지고 극적으로 대조되는 두 악장은 서로 수렴·반영하고 강화하며 결국 음악 전체가 된다. 그리고 제1악장 서주부의 경과부에서 쓰인 테트라코드(g-a-b-c) 음형이 제시부에서 활용된 것과 제1악장의 재현부에서 서주부 음형이 다시 등장하는 것은<sup>173)</sup> 《첼로 소나타 제1번》에서부터 나타나는 특징이며, 《피아노 소나타 Op. 111》의 제1악장이 c minor로 시작해 C Major로 끝나 제2악장의 조성을 예고하는 특징은 《첼로 소나타 제2번》에서 확인할 수 있는 베토벤의 의도이다. 또한 《첼로 소나타 제4번》에서 서주의 모티브가 전체 악장에 활용되어 통일감을 형성한 것은 이 피아노 소나타와 매우 유사하다.

이와같이 베토벤에 의한 2악장 소나타는 같은 으뜸음에 기반한 조성적 관계와 동기적·주제적 관련성으로 두 악장이 서로 교통하게 하고, 다른 한편으로는 구조적인 배열과 여러 음악적 요소들-짜임새, 분위기, 템포 등-로 서로 대면하게 하여 결국 전체로 통합된다. 베토벤은 2악장 피아노 소나타라는 구조에 다양한 방식으로 극적인 힘을 부여하여 궁극적으로 ‘대조 내의 통일성’을 강화하였고,<sup>174)</sup> 2악장 구성의 첼로 소나타 세 곡과의 연관성을 찾아볼 수 있다.

172) 두 악장은 단조 대 병행 장조, 푸가 처리된 소나타 형식 대 주제 및 변주, 각진 형태의 주제 대 찬미와 엄숙한 성격을 가진 주제, 감7화음 대 3화음 코드, 그리고 영적 불안정 대 초월적인 목상으로 대면한다. Ibid, 121.

173) 이은정, “베토벤 피아노 소나타 Op. 111 c minor의 분석 및 연주기법.” (성신여자대학교 석사학위 논문, 2015) 20, 22, 47.

174) Jun kwon, “Beethoven’s Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors,” 122.

## 2) 베토벤 2악장 첼로 소나타의 형식적 특징

베토벤의 첼로 소나타는 피아노 소나타와 마찬가지로 거의 전 생애에 걸쳐 작곡되었다. 앞에서 살펴본 바와 같이 베토벤의 2악장 구성의 피아노 소나타의 악장 간의 대조와 통일성은 베토벤의 음악 어법의 수용·변화, 발전 속에서 명료해졌다. 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》은 Op. 5로 묶여있으나 두 악장을 대비·통합시키는 방식은 각기 다르다. 그리고 《제4번》은 2악장 구성의 두 첼로 소나타가 작곡된 지 거의 20년 뒤에 작곡되어 2악장을 구성하는 방식에서 차별적인 모습을 보여준다.

### (1) 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》

베토벤은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》을 썼을 당시 자신만의 작곡 어법을 찾으려고 노력했다.<sup>175)</sup> 이 시기에 작곡된 베토벤의 이중주 소나타와 실내악곡의 악장 구성을 살펴보면, 《피아노 트리오 Op. 1》(1795), 《바이올린 소나타 Op. 12》(1797-1798년 작곡)는 모두 3악장 혹은 4악장으로 쓰였다. 이 시기의 피아노 소나타는 《피아노 소나타 Op. 2, No. 1, No. 2》(1793-1795년 작곡)와 《피아노 소나타 Op. 7》(1796-1797년 작곡)이 있으며, 모두 4악장 구성이다. Op. 5의 첼로 소나타 두 곡을 작곡한 2년 뒤에 쓰인 《피아노 소나타 제8번, ‘비창’ Op. 13》은 제1악장에 느린 서주가 있으나 느린 악장도 가지고 있는 3악장 구성이다. 한편, 앞에서 살펴본 초기(1796-1797년 작곡 추정)에 작곡되었으나 1805년에 출판된 《피아노 소나타 제19번, Op. 49, No. 1》과 《제20번, Op. 49, No. 2》는 2악장 구성으로 《첼로 소나타 제1번》, 《제2번》의 악장 구성과 배열이 유사하다. 그러므로 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 이러한 2악장 형식은 작곡 시기별 특징이 아닌 악기 간의 음량 균형과 악

---

175) Jee Hyung Moon, “Ludwig van Beethoven’s Sonata for Cello and Piano in F major Op. 5, No. 1: An Analysis and A Performance Edition.”, 2.

장의 길이 및 작곡 배경 등 특수성을 고려한 작품이라 할 수 있다.

김방현이 번역한 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』에서는 Op. 5의 두 곡, 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 2악장 구성에서 느린 악장이 빠진 것을 두고 첼로와 피아노의 음향과 음량의 차이 때문으로 보고 있다.<sup>176)</sup>

“베토벤은 첼로에 비해 덜 발달된 피아노로 인하여 두 악기 간의 조화에 신경을 쓴 것을 알 수 있다. 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.”<sup>177)</sup>

다른 한편, 이 책에서는 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 악장 구성과 배열에 대한 이유를 전체 길이의 문제로 설명하고 있다.

“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 해석할 수 있다.”<sup>178)</sup>

이 책에서는 제1악장에 느린 서주가 있어 길이가 길어졌고, 제2주제의 길이도 확장되어 악곡의 연주 길이가 2개의 악장으로도 당시 3악장 구성의 소나타와 거의 대등하기 때문에 2악장으로 구성한 것으로 설명하고 있다. 베토벤은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 제1악장을 매우 확장된 길이로 썼는데, 이는 하이든과 모차르트 소나타에서부터 나타나는 특징이다. 하이든과 모차르트는 소나타악장 형식의 시작과 끝을 확장하여 시작 전에 서주와 끝에

---

176) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 340.

177) 앞의 책, 340.

178) 앞의 책, 342.

코다를 넣었다. 베토벤은 이러한 모델에 기초하여 제1악장의 소나타악장 형식에서 서주와 코다 뿐 아니라 소나타악장 형식의 각 부분들을 확대하여 더욱 확장된 소나타악장 형식을 사용했다.<sup>179)</sup>

또 한편, 작품 5의 두 곡의 소나타에서 느린 서주를 둔 제1악장의 모습은 바로크 작품들에서 느린 도입부로부터 빠른 악장으로 넘어가는 형식과 유사한 것으로 볼 수 있다. 이는 첼로가 가진 노래하는 선율 악기의 특성을 살려 부드럽고 느린 악구들이 빠른 악구를 유도하기 위한 도입부 성격을 가지는 구조를 완성시킨 것으로 볼 수 있다.<sup>180)</sup> 이는 본자가 이론적 배경에서 살펴본 17세기에 작곡된 가브리엘리의 《첼로와 콘티누오를 위한 소나타 제1번》의 제1악장이 느리게 시작하여 빠른 템포로 이어지는 것을 확인할 수 있다.

베토벤의 2악장 구성의 피아노 소나타가 하이든의 2악장 구성의 피아노 소나타에서 영향을 받았다면, 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》의 악장 구성과 배열의 유사한 예는 모차르트 바이올린 소나타에서 찾아볼 수 있다. 모차르트는 현악기를 위한 소나타로 바이올린 소나타를 작곡했는데, 그중 2악장 구성의 바이올린 소나타는 11곡이 있다. 모차르트의 2악장 구성의 바이올린 소나타는 초기에 쓰인 K. 26-31중 5곡과 1778년에 Op. 1로 출판된 K.301-306중 5곡, 그리고 Op. 2에서 K. 379가 있다.<sup>181)</sup> 이 중 《바이올린 소나타 K. 303》과 《K. 379》는 제1악장이 느린 템포로 시작하는 2악장 구성 형식으로 베토벤 2악장 구성의 첼로 소나타 계획과 비슷하며,<sup>182)</sup> 마찬가지로 느린 악장이 없

---

179) Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 30-31.

180) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』, 340.

181) 박윤미, “바이올린 소나타의 발전 과정에서 모차르트《바이올린 소나타 K.301, G장조》가 가지는 의미,” 16.

182) 작품 5의 두 첼로 소나타는 같은 형식적 계획을 가지고 있지만, 《첼로 소나타 제1번》은 아마도 모차르트 《바이올린 소나타 K. 303》(C 장조)로부터 가져왔을 것이다. 일정한 길이의 느린 서주로 시작되는 좋은 아이디어는 딸림화음에 도착한 다음, 딱찬 스케일의 제1악장 알레그로가 시작된다. Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and The Life*, 102.

베토벤 첼로 소나타 Op. 5의 두 곡의 형식은 확장된 서주, 소나타 형식의 알레그로 악장과 마지막에 론도로 전례 없이 특이하다. 베토벤은 아마도 매우 비슷한 방식으로 계획되어있는 모

다. 《바이올린 소나타 K. 303》, 《바이올린 소나타 K. 379》의 악장 구성과 배열은 <표 9>와 같다.

<표 9> 모차르트 《바이올린 소나타 K. 303》, 《K. 379》

작품	악장 구성과 배열
《바이올린 소나타 K. 303》	제1악장: Adagio-Allegro molto-Adagio-Allegro molto 제2악장: Tempo di menuetto
《바이올린 소나타 K. 379》	제1악장: Adagio-Allegro 제2악장: Andantino cantabile(Theme)-Variation -Allegretto

모차르트의 《바이올린 소나타 K.303》(C장조)는 전체 2악장 구성으로, 제1악장은 A-B-A'-B'의 구조이며, 제2악장은 미뉴에트 형식이다. 느린 악장이 없는 대신, 제1악장이 느리게-빠르게-느리게-빠르게의 구성으로 되어있다. 그리고, 제1악장의 느린 템포에서 딸림화음으로 마쳐 빠른 템포로 넘어가는 모습은 베토벤 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서 느린 서주(Adagio)가 딸림화음으로 마친 다음 본 악장(Allegro)으로 이어지는 모습과 유사하다.

《바이올린 소나타 K. 379》(G장조)는 1781년에 작곡된 곡으로 제1악장은 느린 서주가 있는 소나타악장 형식이며, 제2악장은 변주곡 형식이다. 제1악장의 서주는 총 33마디로 확장되었으며,<sup>183)</sup> 화성적으로 뒤에 오는 알레그로를

차르트의 바이올린 소나타 K. 303, K. 379를 알았을 것이다. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 33.

첼로 소나타와 관련된 사람은 아니지만 베토벤이 알고 있는 선례가 있었다. 1770년대 말 모차르트는 만하임의 팔라티나트 궁전을 위해 6개의 바이올린 소나타를 작곡(K. 301-6)했으며, 그 중 5곡 이상이 2악장 구성이다. 그리고 1781년에 모차르트의 K. 379가 G장조로 시작되었다. 이 2악장 구성의 바이올린 바이올린 소나타는 아다지오 서주로 베토벤에게 Op. 5의 기본악장 계획을 제안했다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 29.

183) 모차르트 《바이올린 소나타 K. 379》는 특별한 사례로 여겨질 수 있는데, 제1악장이 독창적일 뿐만 아니라 그 서주는 장대해서 거의 '누락된' 세 번째 악장의 균형을 잡는 규모로 볼 수 있기 때문이다. Peter Walls, *Mozart chamber's music with keyboard*, Edited by Martin

예비한다. 이 곡은 제1악장의 확대된 서주의 길이와 화성적인 기능 면에서 베토벤 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》과 유사하다고 할 수 있다.

《첼로 소나타 제1번》에서의 2악장 구성의 형식적 특징은 제1악장의 느린 서주를 통한 주제적 연관성과 템포의 대비 외에 느린 악장이 없는 대신 각 악장의 음악적 특성을 견고하게 하는 방식, 악장 간의 균형과 대칭, 그리고 대조를 통한 응집력을 살펴볼 수 있다. 먼저 제1악장 내에서 대칭과 순환 기법을 통한 통일성을 볼 수 있다. 앞에서 살펴본 서주를 통한 악장 내의 순환 기법과 함께 코다에 들어가는 방법이 발전부 들어가는 방법과 같은 모습으로 세 마디(마디339-341, 악보 24 참조)의 단 세 화음으로 코다를 준비하여 대칭을 이룬다. 이러한 베토벤이 소나타악장 형식 내에서 발전부와 코다의 대칭적인 모습은 《첼로 소나타 제4번》의 2악장에서도 나타난다.

제2악장은 제1악장에 비례가 되도록 확장하여 코다가 추가된 9부분의 론도 형식으로 쓰였다. 또한 베토벤은 제1악장의 코다와 마찬가지로 제2악장의 코다에도 즉흥적인 요소를 넣어 대칭을 이루게 한다. 제1악장의 코다에서 나타나는 카덴차는 아다지오가 프레스토로 연결되어 마치 피아노 협주곡을 연상케 하는 거장적인 모습이 나타났다면, 제2악장의 카덴차는 제1악장의 카덴차보다 덜 화려하며, 회상하는 듯한 모습으로 제1악장에서의 카덴차와는 반대된다. 또, 제1악장의 아다지오 서주에서 C에서 F까지 상행하는 음들로 질문하는 도약 대신에, 베토벤은 제2악장의 마디 280(F-E-D-C)에서 이 작품의 처음을 회상하는 것으로 해석할 수 있다.<sup>184)</sup>

2악장 구성에서 대조를 통한 응집력이 드러나는 부분은 다음과 같다. 제1악장은 장중한 붓점 리듬의 느린 템포의 서주로 시작하여 화려하고 외향적인 느낌의 본악장으로 구성되어 프리드리히 빌헬름 2세에게 헌정한 그 성격을

---

Harlow (New York: Cambridge University Press, 2012), 56.

184) Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 40.

내포하였다. 한편, 제2악장 론도에서는 가벼우면서도 희극적인 표현으로 제1악장의 정교한 작곡 방식과는 달리 대중성을 나타낸다.<sup>185)</sup> 더욱이 제2악장의 특징적인 에피소드 C의 성격은 터키풍으로 제1악장의 높고 장엄한 스타일과는 대조된다. 모스코비츠와 토드는 베토벤이 이 두 악장에서 두 개의 구별되는 음악 영역을 나란히 배치하여 제1악장은 프리드리히 빌헬름 2세의 높은 영역인 하늘과 제2악장은 땅에 속한 지형의 은유로 해석하고 있다.<sup>186)</sup> 이는 베토벤이 2악장 피아노 소나타에서 지속적으로 추구해온 대조를 통한 통일성이 드러나는 시작점으로 볼 수 있다.

《첼로 소나타 제2번》은 《첼로 소나타 제1번》과 같은 악장 구성과 배열을 가지고 있어 구조적인 공통점을 가지지만 방식의 차이점이 있어 동전의 양면 같은 모습을 보인다.<sup>187)</sup> 《첼로 소나타 제2번》은 앞장에서 살펴본 바와 같이 느린 서주의 음형을 통해 전체 악장이 유기적 관련성을 가진다. 그리고 두 악장의 대조에 의한 통일성은 여러 음악적 요소들에 의해 달성되었다. 제1악장과 제2악장은 조성에서 제1악장은 g단조이고, 제2악장은 G장조로 같은 으뜸음에 의한 대조적인 분위기의 조성 관계로, 제1악장은 비장한 느낌의 느린 서주와 함께 고상한 분위기를 가지고 있으며, 제2악장은 경쾌하고 밝은 분위기를 가진다. 이러한 대조는 제1악장 재현부의 제2주제와 코다의 조성이 G장조로 제2악장의 조성(G장조)을 예고하여 악장 간의 연결성을 보여주어 여러 음악적 대조를 통일시킨다.

## (2) 《첼로 소나타 제4번》

《첼로 소나타 제4번》은 자필 원고에 “피아노와 첼로를 위한 자유로운 소나타(freie Sonate für Klavier und Violonschell)”라는 제목을 가지고 있었

---

185) Ibid, 40.

186) Ibid, 40-41.

187) Ibid, 51.

는데, 나중에 이 표제는 버려졌지만 이 자유로운 속성을 악장의 구성과 배열에서 나타낸다. 이 곡은 ‘환상곡 같은 소나타’로 전체가 5번의 템포 변화, 안단테(Andante)-알레그로 비바체(Allegro vivace), 아다지오(Adagio)-안단테(Tempo d'Andante)-알레그로 비바체(Allegro vivace)가 일어난다. 그래서 왓슨은 《첼로 소나타 제4번》을 5부분의 템포 변화를 담은 단악장 형식의 환상곡 풍 소나타로 해석하고 있다.<sup>188)</sup> 한편, 모스코비츠와 토드는 《첼로 소나타 제4번》의 제1악장의 서주를 서주부가 아닌 독립된 악장으로 보아 이 소나타를 4악장 구성으로 보았고,<sup>189)</sup> 반면, 카플란(Marc Kaplan)은 안단테(Andante)를 제1악장의 서주로 보고 있다.<sup>190)</sup>

《첼로 소나타 제4번》은 Op. 5의 첼로 소나타 두 곡이 작곡된 후 19년 후에 쓰인 곡으로 두 첼로 소나타와 달리 제2악장에도 서주를 포함하고 있다. 베토벤은 이미 《첼로 소나타 제3번》에서 느린 악장 대신 마지막 악장 전에 느린 도입부를 둔 구상을 하였고, 3악장 구성의 피아노 소나타-《피아노 소나타 제21번, ‘발트슈타인’ Op. 53》, 《피아노 소나타 제26번, ‘고별’ Op. 81a》과 《피아노 소나타 제28번, Op. 101》에서도 마지막 악장 전에 느린 도입부를 삽입하여 제3악장으로의 흐름을 부드럽게 이어주고 있다.<sup>191)</sup>

《첼로 소나타 제4번》의 두 악장은 모두 느린 서주가 있는 소나타 악장 형식으로, 베토벤은 악장 간의 구조적 대조 없이 다른 음악적 요소들로 대비를 두었다. 우선 느린 서주로 인한 음악적 대비를 꺾을 수 있고, 5번의 템포 변화와 함께 조성적으로는 제1악장의 알레그로 부분을 관계조성으로 두어 대조

188) Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*, 211.

189) Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 133.

190) Mark Kaplan, "Beethoven's chamber music with piano: Seeking unity in mixed sonorities", *The Cambridge Companion to Beethoven*, edited by Glenn Stanley, 143.

191) 그는 《피아노 소나타, ‘발트슈타인’ Op. 53》에서 느린 중간악장 대신에 마지막 악장으로 이끄는 도입부를 삽입했는데, 이는 후기 피아노 소나타의 중요한 특징을 보여줄 뿐 아니라 새롭고 분명한 방법으로서의 2악장 구성을 보여주고 있다. 발터 베르벡, 한인숙·강지영·오윤록 역, 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 455.

적인 분위기를 가지게 하였다. 이러한 대조는 곡 전체를 통해 활용되는 제1악장 서주의 모티브로 악장들은 연결되고 상호 관련될 뿐 아니라, 제1악장이 끝나고 첼표에 있는 페르마타는 음악의 중단이 아니라 작품의 두 번째가 다시 시작되기 전에 짧은 휴식을 의미하여 악장 간의 연결성을 보여준다.<sup>192)</sup> 이 곡에서 2악장 구성의 ‘대비’는 압축되어 덜 복잡하고 이해하기 수월해졌다.<sup>193)</sup> 그리고 작곡기법에 있어 대위적 기법과 짜임새가 주로 사용되었는데, 그의 초기 작품에서부터 보이는 대위적 기법들은 더욱 완숙해져서 경제적이고 집약적인 후기 양식을 나타내는데 적합하게 활용되었다. 이렇게 베토벤은 《첼로 소나타 4번》에서 환상곡 같은 자유로운 형식에 엄격한 대위적 기법을 더해 ‘자유와 통제’라는 대비적 개념을 이 작품에서 실현하였다.

한편, 《첼로 소나타 제4번》은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에 비해 내적 구성 원리에 더욱 치중하여 자신만의 음악 어법을 보여주었기에 그의 다른 작품들과 비교해볼 수 있다. 특히 《피아노 소나타 Op. 101》과 《피아노 소나타 Op. 111》의 악곡 구상과 유사한 면을 찾아볼 수 있다. 《피아노 소나타 Op. 101》은 3악장 구성으로 마지막 악장 전에 느린 서주를 두고 있다. 《피아노 소나타 Op. 101》의 제1악장의 주제가 제3악장에 다시 재출현하는 순환적 기법의 특징을 가지고 있으며, 《피아노 소나타 Op. 101》의 제1악장의 시작이 현악사중주를 연상하게 하는데<sup>194)</sup> 제1악장의 각 부분의 경계는 모호하여 소나타악장 형식 내에서의 연속성을 보여준다.<sup>195)</sup> 이러한 특징들은 앞에서 밝힌 《첼로 소나타 제4번》에서도 발견되는 점이다. 더욱이 《피아노 소나타 Op. 101》은 Op. 102로 묶여진 《첼로 소나타 4번》과 《제5번》보다 뒤에 작곡되었

192) Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 133.

193) 베토벤은 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서의 확장된 모습 대신 음악을 압축함으로써 표현력을 향상시켰다. Ibid, 137.

194) 박은정, “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 101의 구성상의 특징에 관한 고찰,” (부산대학교 석사학위 논문, 2002), 20.

195) 앞의 책, 21.

지만, 작품번호가 그보다 앞에 위치한다. 그 이유에 관해서 베토벤이 자신의 작곡 방식이 달라졌음을 알리는 작품으로 《피아노 소나타 Op. 101》로 하고자 했으리라고 유추해볼 수 있다.<sup>196)</sup> 또, 앞에서 살펴본 2악장 구성의 《피아노 소나타 Op. 111》는 《첼로 소나타 제4번》이 작곡된 지 7년 후인 1822년에 작곡되었다. 이 곡과의 유사점은 앞에서 밝힌 대로 제1악장 서주의 경과부에서 쓰인 테트라코드(g-a-b-c)의 모티브와 감7화음이 두 악장 전체에 활용되고 있다. 이러한 점은 《첼로 소나타 제4번》에서 서주의 4도 모티브가 전체 악장에서 성격적 대비를 이루며 통합하는 방식이 그의 마지막 피아노 소나타, 《피아노 소나타 Op. 111》를 예견하였다고 할 수 있다. 더욱 주목할 것은 베토벤이 Op. 102의 두 첼로 소나타를 완성한 후 현악기와 피아노의 새로운 가능성을 발견하였고, 이 새로운 가능성을 피아노 소나타와 현악사중주에서 적용하였다. 이러한 사실은 Op. 102의 첼로 소나타를 작곡한 이후 그가 피아노 소나타와 현악사중주에만 집중하였다는 점에서 명확하게 드러난다.<sup>197)</sup>

196) 1815년에 베토벤은 Op. 102의 첼로 소나타 두 곡을 작곡하면서 푸가 원칙의 실험을 시도했다. 특히 첫 번째 소나타는 형식적으로 피아노 소나타 Op. 101, A장조와 유사한 점이 많다. 특이한 점은 베토벤이 나중에 작곡한 피아노 소나타에 더 낮은 작품 번호를 붙였다는 사실이다. 안 케이에르스, 홍은정 역, 『베토벤』, 638.

197) Stanley Glenn, <Some thoughts on biography and a chronology>, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, 12. 류수선, “Ludwig van Beethoven의 Violoncello Sonata Op.102, No.1 in C Major의 악곡 분석 및 연주기법에 관한 비교 연구,” (중앙대학교 석사학위논문, 2009), 19에서 재인용.

## V. 결론

베토벤이 작곡한 다섯 개의 《피아노와 첼로를 위한 소나타》는 피아노와 첼로를 위한 장르의 첫 작품으로 역사적 중요성과 더불어 베토벤의 개성적 음악 작법이 잘 드러나 있는 작품이다. 본 논문에서는 먼저 첼로라는 악기가 반주의 역할에서 벗어나 독주 악기로 쓰인 작품들을 알아보았다. 그리고 이중주 소나타의 변화 과정에서는 건반악기가 발달하면서 건반악기가 비중을 많이 차지하고 다른 독주 악기가 반주 형태를 지니는 모습부터 두 악기가 동등한 비중을 차지하는 과정을 살펴보았다. 여기서 첼로 소나타는 베토벤 이전까지 예전의 콘티누오 반주에 의한 소나타에서 벗어나지 못하였음을 알 수 있었다. 베토벤 첼로 소나타 다섯 곡의 전반적 이해에서는 첼로 소나타가 작곡된 배경과 비슷한 시기의 작품과의 비교를 통해 시기별 창작 특징 속에서의 형식적인 공통점과 각 소나타가 가지는 개별적 특징을 알아보았다.

《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》은 베토벤이 피아니스트로 활동하던 시절의 작품으로 전반적으로 피아노가 화려하게 쓰였고, 즉흥적인 요소가 나타나는 것이 특징이다. 두 곡 모두 제1악장이 느린 서주가 있는 소나타악장 형식이고, 제2악장은 론도형식이다. 《제1번》에서는 장단조의 빈번한 교대가 나타나고, 《제2번》에서는 대위적 기법이 쓰인 것이 특징적이다. 《첼로 소나타 제4번》의 두 악장은 모두 느린 서주가 있는 소나타악장 형식이다. 여기서 베토벤의 완숙한 작곡 기법이 드러나 압축적이고 집약적인 형태가 나타난다. 앞의 두 소나타에 비해 마디 수가 현저하게 줄었고, 소나타악장 형식의 모든 부분은 압축하여 연결된다. 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에 비하여 더욱 자신만의 내적 구성원리에 치중하였음을 알 수 있으며, 전체적으로 바로크의 다성음악 짜임새와 대위적 기법이 주로 사용된 것이 특징이다.

2악장 구성의 첼로 소나타 세 곡은 제1악장에 나오는 느린 서주를 가지고 다양한 방식으로 전체와 유기적 관계를 가지고 있다. 또한 이 세 곡에서의 느린 서주는 확대된 길이와 함께 중요성도 커졌다.<sup>198)</sup> 《첼로 소나타 제1번》의 느린 서주는 제1악장 코다에 유사한 템포와 음형으로 재등장하고, 제2악장 에피소드와 코다에도 명백하지는 않으나 유사한 음형과 템포로 나타나 곡 전체에 순환 주기의 특성을 시도한다. 《제2번》에서는 느린 서주의 음형이 제1악장에 전반적으로 활용되고, 제2악장에도 부분적으로 쓰여 곡 전체의 유기적 통일성을 꾀한다. 《첼로 소나타 제4번》은 제1악장의 느린 서주의 모티브가 전체 악장에 변주적으로 활용되어 유기적 통일성을 형성하고, 제1악장의 서주가 제2악장 서주에 다시 등장함으로써 순환 구조를 낳는다.

이 세 곡의 첼로 소나타의 2악장 형식에 있어 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》은 장대해진 악장의 길이와 첼로의 노래하는 성격을 살리기 위해 느린 악장 없이 두 악장만으로 구상한 것으로 유추할 수 있다. 이렇게 2악장 형식이면서 제1악장이 느리게 시작하는 모습은 모차르트의 《바이올린 소나타 K. 303》과 《바이올린 소나타 K.379》에서 발견할 수 있다. 이렇게 확장된 두 악장은 구성에 있어서는 대조를 두지 않고, 두 악장의 개성을 견고히 하면서 대조적인 성격으로 구상하였다. 반면, 《첼로 소나타 제4번》은 여러 음악적 장치들의 압축적 대비로 인해 두 악장의 통일성이 더욱 긴밀하게 이루어진다. 특히 구상에 있어 악장 간의 연속성을 보여주는 《피아노 소나타 Op. 101》과 함께 기존의 방식과는 다른 모습을 나타내 이후 10년의 작품들을 예견하고 있다.

이렇게 베토벤 첼로 소나타의 세 곡에서는 2악장 구성에서 악장 간의 대조와 유기적 결합을 여러 음악적 요소와 함께 느린 서주를 통해 효과적으로 창출하였다. 《첼로 소나타 제1번》과 《제2번》에서 시도된 서주 및 2악장 구성의 유기적

---

198) 달시(Warren Darcy)와 헤포코스키(James Hepokoski)는 ‘서주가 길면 길수록 전체 작품에서 중요성은 더해진다’라고 밝혔다. Marc D. Moskovitz and R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: The Five Revolutionary Sonatas and Their World*, 54에서 재인용.

관계는 《첼로 소나타 4번》에서 순환적 구조와 모티브의 활용으로 통일성을 높였다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 김문자·노영해·박미경·이석원·허영한 공저. 『들으며 배우는 서양음악사』  
(개정증보판). 서울: 심설당, 2001.
- 김방현 역. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1: 베토벤』. 파주: 음악세계, 1999.  
『명곡해설전집』. 서울: 세광음악출판사, 1983.
- 민은기 외 3인. 『서양음악사2』. 파주: 음악세계, 2016.
- 이남재. 『17세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 이남재·김용환. 『서양음악사 18세기 음악』. 서울: 음악세계, 2006.
- 이순열. 『베에토벤 평전과 작품』. 서울: 현음사, 1984.
- 홍세원. 『고전파 음악』. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- 허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사』. 서울: 심설당, 2009.
- Adorno, Theodor W., 문병호, 김방현 역. 『베토벤. 음악의 철학: 단편들과  
텍스트』. 서울: 세창출판사, 2014.
- Albrecht, Theodore. *Letters to Beethoven and other correspondence*.  
Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1996.
- Burnham, Scott and Michael P. Steinberg. *Beethoven and his world*.  
Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000.
- Caeyers, Jan, 홍은정 역. 『베토벤』. 서울: 길, 2018.
- Caplin, William E. *Classical Form*. Oxford; New York: Oxford  
University Press, 2001.
- Green, Douglass M., 박경종 역. 『조성음악의 형식』(제2판). 파주: 삼호뮤직,

- 1998.
- Grout, Donald J., 민은기 외 역. 『그라우트의 서양음악사(상)』(제7판). 서울: 이앤비플러스, 2013.
- Grout, Donald J., 민은기 외 역. 『그라우트의 서양음악사(하)』(제7판). 서울: 이앤비플러스, 2013.
- Harlow, Martin. *Mozart chamber's music with keyboard*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Küster, Konrad. *Mozart: A Musical Biography*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W.W. Norton, 2003.
- Loft, Abram. *Violin and keyboard: the duo repertoire*. Portland, Or.: Amadeus Press, 1991.
- Michels, Ulrich, 홍정수·조선우 역. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2000.
- Moskovitz, Marc D. and R. Larry Todd. *Beethoven's Cello: The Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Woodbridge: The Boydell Press, 2017.
- Motte, Diether de la, 최우정 역. 『대위법』(제7판). 서울: 음악춘추, 2002.
- Palisca, Claude V., 김혜선 역. 『바로크 음악』. 서울: 다리, 2000.
- Prieto, Carlos, Elena C. Murray. *The Adventures of a Cello*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Riezler, Walter, 나주리, 신인선 역. 『베토벤』. 파주: 음악세계, 2007.
- Rolf, Ares, 김미영, 권오연 역. 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 서울: 스킨어, 2020. 606-657.
- Siepmann, Jeremy, 김병화 역. 『베토벤, 그 삶과 음악』. 서울: 포노, 2010.

- Solomon, Maynard, 김병화 역. 『루트비히 판 베토벤2』. 파주: 한길아트, 2006.
- Stanley, Glenn. *The Cambridge Companion of Beethoven*. Cambridge, UK: New York: Cambridge University Press, 2000.
- Stowell, Robin. *Performing Beethoven*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Ulrich, Homer. *Chamber Music(2nd Edition)*. New York & London: Columbia University Press, 1966.
- Watson, Angus. *Beethoven's Chamber Music in Context*. Woodbridge: The Boydell Press, 2010.
- Werbeck, Walter, 한인숙·강지영·오윤록 역. 『베토벤. 삶과 철학, 작품, 수용』, Sven Hiemke(Hg.), 한독음악학회 역, 서울: 스코어, 2020. 436-545.

## 2. 학술논문 및 학위논문

- 김봄이. “베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 A 장조 Op. 69>에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2013.
- 김선미. “베토벤 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op. 5 No. 2의 분석 연구.” 가천대학교 석사학위 논문, 2010.
- 김은영. “베토벤 <첼로소나타 g단조 Op. 5 No. 2와 D장조 Op. 102 No. 2>의 비교분석에 관한 연구.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2008.
- 김희원. “Ludwig van Beethoven Cello Sonata, Op. 102, No.1에 대한 연구.” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2001.

- 류수선. “Ludwig van Beethoven의 Violoncello Sonata Op. 102 No. 1 in C Major의 악곡 분석 및 연주기법에 관한 비교 연구.” 중앙대학교 석사학위 논문, 2009.
- 박윤미. “바이올린 소나타의 발전 과정에서 모차르트 《바이올린 소나타 K.301, G장조》가 가지는 의미.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2019.
- 박은정. “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 101의 구성상의 특징에 관한 고찰.” 부산대학교 석사학위 논문, 2002.
- 송무경. “베토벤 피아노 소나타에서 사용된 느린 서주부의 차별화된 역할” 『낭만음악』 제15권 제2호 (2003): 5-20.
- 이승윤. “베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ‘크로이처’ 연구.” 성신여자대학교 박사학위 논문, 2011.
- 이은정. “베토벤 피아노 소나타 Op. 111 c minor의 분석 및 연주기법.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2015.
- 전수지. “베토벤의 〈피아노와 첼로를 위한 소나타 Op. 102, No. 1〉 연구: 〈피아노 소나타 Op. 101〉과의 비교를 통하여.” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2013.
- 정 진. “J. S. BACH의 무반주 cello suite에 관한 연구” 연세대학교 석사학위 논문, 2001.
- Gates, Stephen Geoffrey. “The treatment of the cello in Beethoven’s sonatas for violoncello and piano.” The University of Texas at Austin, 1989.
- Kwon, Jun. “Beethoven’s Two-Movement Piano Sonatas and Their Predecessors.” Graduate School of the University of Cincinnati, 2008.

Moon, Jeehyung. "Ludwig van Beethoven's Sonata for Cello and Piano in F major Op. 5, No. 1: An Analysis and A Performance Edition." The Graduate College of The University of Iowa, 2013.

Yun, Mi Yeon. "A New Vision For The Genre: The Five Cello Sonatas of Ludwig van Beethoven and the Striving Towards Instrumental Equality." Graduate School of the University of Cincinnati, 2013.

### 3. 사전

Apel, Willi. "Scherzo." *The Harvard Dictionary of Music*, Second Edition. Cambridge: Harvard University Press, 1969. 732.

Marx, Klaus. "Violoncello." *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, London: Macmillan Publishers, 1980. 19: 856-862.

Eisen, Cliff, Stanley Sadie. "Mozart: (3) Wolfgang Amadeus Mozart." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, Second Edition. London: Macmillan Publishers, 2001. 17: 276-347.

Woodfield, Ian. "Viol." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edited by Stanley Sadie, Second Edition. London: Macmillan Publishers, 2001. 26: 663-679.

#### 4. 악보

Mozart, Amadeus Wolfgang. *Sonaten für Klavier und Violine* Band III,  
Edited by Wolf-Dieter Seiffert. Munich: G. Henle Verlag,  
1995.

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten für Klavier und Violoncello*,  
Edited by Jans Dufner. Munich: G. Henle Verlag, 2008.

#### 5. 인터넷 자료

“Domenico Gabrielli Cello sonata” [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP61757-PMLP126162-Gabrielli\\_Domenico\\_-\\_Ricercari,\\_canone\\_e\\_Sonate\\_per\\_violoncello.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP61757-PMLP126162-Gabrielli_Domenico_-_Ricercari,_canone_e_Sonate_per_violoncello.pdf) 2020. 5. 3 접속.

“Mozart Violin Sonata K. 26” [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3e/IMSLP467409-PMLP127177-Mozart,\\_Wofgang\\_Amadeus-NMA\\_08\\_23\\_1\\_05\\_KV\\_26\\_scan.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/3/3e/IMSLP467409-PMLP127177-Mozart,_Wofgang_Amadeus-NMA_08_23_1_05_KV_26_scan.pdf) 2019. 10. 11 접속.

## Abstract

The Analysis and Study on Beethoven's *Sonata for Piano and Violoncello Op. 5, No.1, No.2 and Op. 102, No.1*: Organic Relations between Slow Introduction and Two-movements Form

Lee, Joo Hyun

Department of Collaborative Piano

Graduate School

Sungshin University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) composed five sonatas for piano and cello throughout his life time. Each of these five sonatas has their own unique characteristics, and the above three sonatas(*Op. 5, No.1 , No.2 and Op. 102 No.1*) are composed of two movements, and have a slow introduction in front of the first movement. This dissertation analyzes the three cello sonatas in detail. Moreover, this dissertation examines organic integration in the relations between introduction and the whole movements on Beethoven's two-movements cello sonatas.

If we divide Beethoven's composition period into early, middle, and

late stages, *Sonata for Piano and Cello, Op. 5, No.1, No.2* show the musical characteristics that appear in the early stages. It is the improvised elements of Cadenza and the piano's brilliant features as a pianist composer at the time. This can also be linked to the composition background, and it stands out in reminiscent of a piano concerto in Coda of the first movement of *Op. 5, No.1*.

The motive and background of the composition *Op. 5, No.1, No.2* are the influences of Friedrich Wilhelm II and Jean-Louis Duport cellist who dedicated these two sonatas. In particular, with regard to slow introduction, it can be considered that Friedrich II was in mind. It is understood that the 17th-century French composer Lully began his prelude to opera with a slow introduction in the form of dotted-rhythm, symbolizing the appearance and existence of Louis XIV, the Sun King. It can also be associated with the dotted-rhythm in the slow introduction of the Paris Symphony, which Haydn dedicated to Marie Antoinette, so that the slow introduction in *Op. 5, No. 1* and *No. 2* can be associated with royalty or nobility. And *Op. 5, No. 2's* introduction could be related to Händel's Oratorio *Judas Maccabaeus*.

*Op. 5, No.1, No.2* are composed of sonata-form movement starting with slow introduction and rondo form. Both *Op. 5, No.1, No.2* are very elongated, with the slow movement of the 1<sup>st</sup> movement and the expansion of each end of the sonata-form movement, as well as the coda. The 2<sup>nd</sup> movement also expanded Rondo to the corresponding length of the 1<sup>st</sup> movement. This can also be interpreted as an intention to show off to nobles.

In *Op. 5, No.1*, Slow introduction was used as a musical device to increase cohesion in this long length. It attempted a circle cycle by injecting into the coda of the first and second movements with a figure or tempo similar to that of introduction. However, until this point, the relationship is not clear. In *Op. 5, No.2*, It used the theme relationship of slow introduction. There are two types of figures in the introduction, one that descends sequentially with a dotted rhythm, and one that descends sequentially with three quarter notes. These three-notes are widely used in the sonata to the extent that it could be seen as a motif, and were used overall in the first movement, and partially used in the second movement. In addition, the 1<sup>st</sup> movement ended in G major, and the 2<sup>nd</sup> movement was announced in advance, giving cohesion. In addition, *Op. 5, No.1, No.2*'s the 1<sup>st</sup> and the 2<sup>nd</sup> movements were harmonized by contrasting the characteristics of the 1<sup>st</sup> movement and the 2<sup>nd</sup> movement.

*Op. 102 No.1* was composed almost 20 years after *Op. 5, No. 1, No. 2* were written, revealing Beethoven's later period. At the time of writing this sonata, Beethoven had already composed 27 piano sonatas, 3 cello sonatas, and 10 violin sonatas, so he was very mature in composition. It became free in form, and mainly used the counterpoint technique in the composition. *Op. 102 No.1* differs from the previous two sonatas of *Op. 5* in that the slow introduction is not only in front of the first movement but also in the second movement. This slow introduction has a higher role than the introduction of two sonatas of *Op. 5*. It plays a pivotal role in which the whole is derived from

introduction's motif. In addition, there are intensive and compact features that can be attributed to later period. All parts of the Sonata-form movement form are compressed, and the presentation of the second movement has no repetition. The contrast between the two movements was also compressed, and was composed economically using counterpoint techniques. These aspects, like polyphonic music, remind us of the string quartet in which each voice sings and talks. And in the second movement, Andante introduction of the first movement is reproduced again, creating a circle and leading to Allegro Vivace. This slow-fast-slow-fast tempo change reminds us of the order of movement in the Baroque Sonata. In this sonata, the two movements are clearly contrasted within a short length by changing the tempo or atmosphere, contrasting rhythm and dynamics, and counterpoint technique. In addition, the entire movement is unified into a circle cycle through the use of the motif and the reproduction of the introduction.

In general, in the *Op. 5 No.1*, the attempt was made to circle cycle through the figure and tempo of slow introduction, and in the *Op. 5, No.2*, the introduction was used in the whole movement to show unity through thematic relationship. Finally, it can be seen that the *Op. 102, No.1* clearly shows both the circle cycle and thematic relationship through slow introduction. This sonata is also meaningful in that it predicts Beethoven's last sonata *Piano sonata, Op. 111* later.