



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](#)

신인선 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤 《첼로 소나타 제3번》
(Op. 69) 분석 연구

- 소나타알레그로형식에 의한 제1악장과
제3악장을 중심으로 -

2018

성신여자대학교 대학원

반주학과

이 남 희

베토벤 《첼로 소나타 제3번》
(Op. 69) 분석 연구

- 소나타알레그로형식에 의한 제1악장과
제3악장을 중심으로 -

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

이 남 희

인준서

이남희의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5월

심사위원장.....(서명 또는 인)

심 사 위 원.....(서명 또는 인)

심 사 위 원.....(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 1796-1815년에 걸쳐 창작된 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 첼로 소나타 5곡 중 1807-8년에 작곡된 세 번째 작품인 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69)에 대해 분석하였다. 이 작품은 베토벤이 첼로와 피아노 두 악기간의 대등한 위치를 확립한 작품으로서 이 곡을 연주하는 피아노 연주자에게 중요한 의의가 있다.

이 작품에 담긴 첼로와 피아노 두 악기간의 대등한 관계를 연구하기 위하여 여러 문헌들에서 제시한 베토벤의 일반적인 시기구분을 살펴보고, 첼로 소나타 5곡에 적용할 수 없었다. 그러므로 첼로 소나타 5곡을 창작년도를 기준으로 하지 않고 피아노 소나타의 시기별 음악적 특징들을 적용, 비교하여 음악 어법을 기준으로 한 새로운 시기구분을 제시하였다. 이 시기구분에 대한 타당함은 베토벤 첼로 소나타 5곡에서 첼로와 피아노 두 악기의 변화하는 관계를 살펴봄으로 재확인하였다.

《첼로 소나타 제3번》의 제1악장과 제3악장을 중심으로 분석한 결과, 주제를 형성함에 있어서 두 악기간의 대등함이 확인된다. 이러한 대등한 관계를 이루는 방법은 하나의 주제를 서로 다른 악기 또는 다른 음색으로 연주하여 주제를 구성하는 것이다. 또 다른 하나는 하나의 주제를 하나의 악기 즉, 하나의 음색으로 연주 한 후 다른 악기가 다른 음색으로 주제를 확보하는 방법이다. 이러한 내용은 발전부에서도 확인된다.

본 논문의 분석은 이 곡을 연주할 때, 피아노 연주자가 단순한 반주에 그치지 않고 첼로와 대등한 위치에서 연주하기를 기대하는 바이다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 베토벤 첼로 소나타를 중심으로 본 그의 시기구분	3
2. 베토벤 첼로 소나타에서 첼로와 피아노의 관계와 의미	17
3. 베토벤 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69) 분석 및 연구	29
1) 창작배경과 전체형식	29
2) 제1악장 분석	29
3) 제3악장 분석	45
III. 결론	60

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

악보 예 1) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 1-5, 10.....	10
악보 예 2-1) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 35-37.....	10
악보 예 2-2) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 64-73.....	11
악보 예 3-1) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 1-2.....	12
악보 예 3-2) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 231-232.....	12
악보 예 4-1) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 85-87.....	13
악보 예 4-2) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 115-116.....	13
악보 예 5) 베토벤, 《피아노 소나타 제31번》, 제3악장, 마디 26-34.....	15
악보 예 6) 베토벤, 《첼로 소나타 제5번》, 제3악장, 마디 4-13.....	16
악보 예 7) 모차르트, 《피아노 3중주 제1번》, 제1악장, 마디 50-56.....	18
악보 예 8) 하이든, 《피아노 3중주 제1번》, 제1악장, 마디 19-23.....	19
악보 예 9) 모차르트, 《피아노 3중주 제4번》, 제1악장, 마디 74-81.....	20
악보 예 10) 하이든, 《피아노 3중주 제16번》, 제3악장, 마디 58-60.....	20
악보 예 11) 베토벤, 《피아노 3중주 제5번》, 제1악장, 마디 74-79.....	21
악보 예 12) 베토벤, 《피아노 3중주 제6번》, 제1악장, 마디 20-26.....	22
악보 예 13) 베토벤, 《첼로 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 35-39.....	23
악보 예 14) 베토벤, 《첼로 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 73-76.....	24
악보 예 15) 베토벤, 《첼로 소나타 제2번》, 제1악장, 마디 45-62.....	25
악보 예 16) 베토벤, 《첼로 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 40-43.....	26
악보 예 17) 베토벤, 《첼로 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 80-84.....	27
악보 예 18) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 1-12.....	31
악보 예 19) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 38-51.....	34

악보 예 20)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 157-163	36
악보 예 21)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 95-104	37
악보 예 22)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 107-112	38
악보 예 23)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 140-143	39
악보 예 24)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 232-240	40
악보 예 25)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 25-30	42
악보 예 26)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 31-33	42
악보 예 27)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 65-68	44
악보 예 28)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 1-8	46
악보 예 29)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 19-22	47
악보 예 30)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 46-60	49
악보 예 31)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 77-78	51
악보 예 32)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 89-90	52
악보 예 33)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 95-96	53
악보 예 34)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 104-111	53
악보 예 35)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 173-176	54
악보 예 36)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 187-190	55
악보 예 37)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 207-209	56
악보 예 38)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 34-39	57
악보 예 39)	베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 61-64	58

표 목 차

<표1> 첼로 소나타 5곡의 구성과 형식 - 제1악장 중심으로.....	6
<표2> 베토벤의 음악 어법을 중심으로 5곡의 첼로 소나타 시기 구분.....	16
<표3> 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69) 제1악장 형식.....	30
<표4> 제1주제 전반부 후반부 구성.....	32
<표5> 제2주제의 전반부 후반부 구성.....	35
<표6> 《첼로 소나타 제3번》 제3악장 형식.....	45

I. 서 론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69)은 베토벤 5곡의 첼로 소나타 중에서 첼로와 피아노의 대등한 관계를 확립한 작품으로 언급된다. 이렇게 문헌에서 언급된 이 작품에 대한 평가를 본 논문은 첼로와 피아노의 음악적 관계를 중심으로 분석, 연구하여 확인하고자 한다.

이 목적을 이루기 위해서 본 논문은 세 가지 연구 방법을 설정하였다. 첫 번째로 여러 문헌들과 학자들에 의해 세 시기로 나누어진 베토벤의 일반적인 시기 구분에 대하여 알아본다. 그리고 세 시기에 나타나는 음악적인 특징들이 첼로 소나타 5곡과 부합하는지에 대해 확인한다. 이미 선행된 논문들에서는 특정 문헌이나 학자들의 창작시기구분을 적용하여 첼로 소나타 5곡을 구분하고 있다.¹⁾ 그러나 이 선행연구들에서는 첼로 소나타 5곡의 시기

1) 베토벤의 작품을 분석 연구하는 선행연구들에서 일반적으로 베토벤의 시기구분은 거의 모든 학위 논문들에서 볼 수 있다. 첼로 소나타를 분석 대상으로 한 선행연구들에서도 베토벤의 일반적 시기구분을 기준으로 하여 첼로 소나타 5곡을 시기구분하고 있다.

고정임, “베토벤 첼로 소나타 제4번 Op. 102-1과 제5번 Op. 102-2의 비교 연구, ” (동아대학교 석사학위논문, 2013), 5-6.

김금란, “베토벤 첼로 소나타 제5번 Op. 102 No. 2 in D Major 제1악장의 분석 연구, ” (단국대학교 석사학위논문, 2008), 8.

김상아, “Ludwig van Beethoven의 피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 가장조 Op. 69 에 대한 분석 연구, ” (공주대학교 석사학위논문, 2015), 5.

김선미, “베토벤 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op. 5 no. 2의 분석 연구, ” (경원대학교 석사학위논문, 2010), 6-7.

김은경, “베토벤『피아노와 첼로를 위한 소나타 작품 69, 3번』제1악장의 분석 연구, ” (목원대학교 석사학위논문, 2010), 16-19.

박예리나, “베토벤 첼로소나타 제3번 분석: 첼로와 피아노의 관계를 중심으로, ” (한양대학교 석사학위논문, 2016), 9-14.

차아림 “L. v. Beethoven 첼로 소나타 제3번 Op. 69에 대한 연구 분석, ” (경원대학교 석사학위논문, 2008), 10-11.

구분을 창작년도에 기준으로 한 일반적인 시기구분과 연결하였고 베토벤의 모든 창작을 획일적인 시기구분에 적용했을 때에 발생할 수 있는 문제점에 대해서는 언급하고 있지 않다. 그러므로 본 논문은 일반적인 시기구분에서 언급하는 베토벤의 음악 어법적인 특징을 첼로 소나타 5곡에 적용하여 창작 년도가 아닌 작품에 담긴 음악적 특징들을 시기구분의 기준으로 한 창작 시기구분을 제시하고자 한다.

두 번째로는 첼로 소나타 5곡에서 첼로와 피아노가 음악적으로 어떠한 역할과 의미를 갖는지에 대하여 살펴본다. 베토벤과 달리 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 첼로 소나타를 작곡하지 않았다. 그 이유는 첼로의 발달과도 연관 지어 볼 수 있지만, 하이든과 모차르트가 첼로라는 악기를 화음을 이루는 저음악기에서 벗어나 선율악기로 인지하였는지를 실내악에서 확인하고 간략히 설명한다. 그리고 5곡의 첼로 소나타를 작곡한 베토벤의 실내악 작품에서는 첼로가 어떠한 역할로 변화되어 나타나는지에 대해 알아본다. 이를 바탕으로 첼로 소나타 5곡에서의 첼로와 피아노 두 악기간의 역할 관계를 살펴본다.

세 번째로는 《첼로 소나타 제3번》에서의 제1악장과 제3악장을 집중 분석한다. 그 이유는 제1악장과 제3악장이 소나타알레그로형식이며 이 형식은 핵심적으로 대조되는 두 주제를 통하여 첼로와 피아노 두 악기간의 상호적인 관계를 분명히 알 수 있기 때문이다. 분석 방법은 형식 구분을 우선적으로 제시한다. 그리고 제시부에서의 두 개의 주제(제1주제와 제2주제)를 좀더 세밀하게 분석한다. 이렇게 두 주제에 중심을 둔 분석은 발전부에서의 주제 운용과 주제로부터 파생된 동기 또는 음형을 어떤 악기들이 연주하는지를 분석 할 수 있는 기초가 될 것이다. 또한 그를 바탕으로 발전부에서도 첼로와 피아노 두 악기간의 관계를 살펴볼 수 있다.

II. 본 론

1. 베토벤 첼로 소나타를 중심으로 본 그의 시기구분

베토벤은 총 5곡의 첼로 소나타를 남겼다. 1796년 작곡한 Op. 5의 두 곡, 1807-1808년에 작곡한 Op. 69의 한 곡 그리고 1815년 작곡한 Op. 102의 두 곡으로 총 5곡을 작곡하였다. 이 다섯 곡의 첼로 소나타 창작년도를 보면 그 수가 많지는 않지만, 베토벤의 전 생애에 걸쳐 작곡되었다고 할 수 있다.

베토벤의 삶과 작품을 일반적으로 세 시기로 구분하는데, 이는 솔로써(Johann Aloys Schlosser)에 의해 1828년 제안되었고, 이후 1837년에 페티스(Francois-Joseph Fetis)²⁾와 1852년에 렌츠(Wilhelm von Lenz)가 『베토벤과 그의 세 가지 양식』(*Beethoven and His Three Styles*)의 저서에서 베토벤의 창작을 세 시기로 나누었다.³⁾ 그는 1802년까지 제1기, 1802년부터 1812년까지 제 2기 그리고 1813년부터 1827년까지 제3기로 세 시기를 분류하였다. 또한 뱅상 땡디(Vincent d'Indy)도 베토벤 창작 시기를 세 시기로 나누었는데, 땡디는 렌츠가 1813년을 기준으로 제2기와 제3기를 구분한 것과 달리, 1816년을 기준으로 제2기와 제3기를 나누었다.⁴⁾

한국에서 출판된 문헌 또한 베토벤의 창작시기를 구분하는 기준의 차이를 보인다. 『피아노 문헌 연구 1』에서는 1782년에서 1800년경까지 제1기,

2) 솔로써와 페티스가 각 시기를 어떻게 지칭했는지 용어를 확인 할 수는 없지만 세 시기로 나누었음은 아래 문헌에서 확인된다.

Joseph Kerman, Alan Tyson, "Beethoven, Ludwig van", *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, 2nd Edition(London Macmillan Publishers, 2002), Vol. 3, 95.

3) Joseph Kerman, Alan Tyson, "Beethoven, Ludwig van", 95.

4) Donald J. Grout, 『서양음악사 2』, 서우석 역, (서울: 심철당, 1997), 760.

그라우트의 『서양음악사 2』 제 7판 개정판 (이앤비 플러스, 2013) 『서양음악사 2』에서는 1997년 번역판과는 달리 1770-1802는 초기, 1803-1814는 중기 그리고 1815-1827은 후기로 시기 구분하였다. 그러나 제 7판에서는 이 시기 구분이 땡디에 의한 것이라는 내용이 없다.

1801년에서 1814년까지 제2기 그리고 1816년에서 1822년까지 제3기로 분류한다.⁵⁾ 또한 『19세기 음악』에서 김용환은 베토벤 피아노 소나타의 작품 내용에 따라 1793년부터 1801년까지(피아노 소나타 Op. 2에서 Op. 28까지)는 초기, 1802년부터 1814년까지(피아노 소나타 Op. 31에서 Op. 90까지)는 중기 그리고 1816년부터 1822년까지(피아노 소나타 Op. 101에서 Op. 111까지)는 후기로 구분한다.⁶⁾

베토벤의 첼로 소나타 5곡을 렌츠의 시기 구분에 적용하면 1815년에 작곡된 Op. 102의 두 곡 제4번과 제5번은 제3기에 속한다. 그러나 댕디의 시기 구분에 따르면, 이 두 곡은 제2기에 속한다. 또한 『19세기 음악』이나 『피아노 문헌 연구 1』의 시기 구분에서는 1815년이 빠져 있어서 Op. 102를 어느 시기에 포함시켜야 되는가 하는 문제가 생긴다. 그 이유는 이 두 문헌이 피아노 소나타의 창작을 기준으로 하여 1814년과 1816년으로 중기와 후기를 나누어 시기를 구분하였기 때문이다. 좀 더 자세히 설명하자면, 1814년에는 Op. 90이 그리고 1816년에는 Op. 101이 각각 작곡되었고⁷⁾, 1815년에는 피아노 소나타가 작곡되지 않았다. 그러므로 피아노 소나타 창작시기를 기준으로 한 두 문헌의 시기구분에 첼로 소나타를 적용한다면, Op. 102의 두 곡은 중기 또는 후기 어디에 포함시켜야 할 지 애매하다. 그러나 Op. 102 작품의 음악적인 내용을 살펴보면 베토벤 후기의 음악적 특징을 담고 있음을 이미 선행된 논문들을 통해 확인 할 수 있다.⁸⁾

5) 김미옥 외 2인, 『피아노 문헌 연구 1』 (서울: 심설당, 2012), 194-212.

6) Op. 49의 두 작품은 작품번호로 볼 때 중기에 해당하지만, 창작 시기가 1795년에서 1798년 이므로 초기에 해당하는 작품들이다.

김용환, 『19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 150.

7) Joseph Kerman, Alan Tyson, “Beethoven, Ludwig van”, 120.

8) 오다원, “베토벤 《첼로 소나타 제3번》 (A장조, Op. 69) 분석 연구 : 첼로와 피아노의 관계를 중심으로” (숙명여자대학교, 석사학위논문, 2018), 3,4.

김봄이, “베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 A장조 Op. 69>에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구, ” (성신여자대학교, 석사학위논문, 2013), 24-25.

차아림, “L. v. Beethoven 첼로 소나타 제3번 Op. 69에 대한 연구 분석, ” (경원대학교

또한 이러한 창작시기구분을 바이올린 소나타 10곡에 적용한다면, 첼로 소나타보다는 시기 구분에 용이한 면이 있으나, 10곡의 바이올린 소나타 또한 후기에 작곡된 곡이 없다는 결론에 도달한다. 그러나 1812년에 마지막으로 작곡된 바이올린 소나타 Op. 96 작품 내용과 음악 어법을 살펴보았을 때, 창작 년도와 관계없이 베토벤 후기의 음악 어법적 특징들이 내재되어 있음을 선행 연구에서 언급하였다.⁹⁾

이러한 내용들은 베토벤의 바이올린 소나타와 첼로 소나타를 설명함에 있어서 일반적인 창작 시기 구분 또는 다른 장르를 기준으로 한 시기구분을 적용할 때, 문제점이 야기될 수 있음을 보여준다. 그러므로 본 장에서는 첼로 소나타 5곡에 담긴 음악 어법적 특징들이 어떻게 변화하는지 그리고 각각의 작품들이 작곡된 당시의 다른 작품들과 어떤 음악적 특징들을 공유하는지 그리고 어떤 점이 다른지 살펴본 후 베토벤 첼로 소나타 5곡의 시기구분을 하고자 한다.

베토벤의 첼로 소나타 5곡을 작곡년도를 기준으로 같은 또는 비슷한 해에 작곡된 피아노 소나타와 비교하여 설명하기 위해 일차적으로 첼로 소나타 5곡의 악장의 구성과 형식 그리고 제1악장의 세부 형식을 제시한다(표 1, 참조).

석사학위논문, 2008), 14.

최혜정, “Ludwig Van Beethoven cello sonata 연구 : 제3번, Op. 69를 중심으로, ” (경희대학교 석사학위논문, 1991), 6-9.

9) 이미 선행된 석사학위 논문들에서 창작년도와 관계없이 후기 음악 어법의 내용이 내포되어 있음을 거론한 논문 들이 있다.

이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ‘크로이처’ > 연구, ” (성신여자대학교 박사학위논문, 2011), 26-27.

금우람, “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로, ” (한양대학교 석사학위논문, 2011), 11-12.

신태양, “베토벤 바이올린 소나타 제1번 D장조 Op. 12 분석 연구: 독주악기와 반주 간의 관계를 중심으로, ” (성신여자대학교 석사학위논문, 2017), 8.

	악장	구성	조성	형식	
Op. 5 No. 1 (제1번)	1악장	서주부		F	소나타 알레그로 형식
		제시부	제1주제	F	
			제2주제	C	
		발전부		A-C-d-F	
		재현부	제1주제 재현	F	
	제2주제 재현		F		
코다		E ^b -F			
2악장			F	론도 형식	
Op. 5 No. 2 (제2번)	1악장	서주부		g	소나타 알레그로 형식
		제시부	제1주제	g	
			연결구	g-B ^b	
			제2주제	B ^b	
			연결구	g-B ^b	
			종결구	B ^b	
		발전부	제1부분	c	
			제2부분	d	
		재현부	제1주제 재현	g	
			연결구	g	
			제2주제 재현	G	
			연결구	g	
	코다		g		
2악장			g	론도 형식	
Op. 69 No. 3 (제3번)	1악장	제시부	제1주제	A	소나타 알레그로 형식
			연결구	a	
			제2주제	E	
			종결구	E	
		발전부	제1부분	f [#]	
			제2부분	f [#]	
			제 3부분	f [#] -E	
		재현부	제1주제 재현	A	
			연결구	a	
	제2주제 재현		A		
코다		A			
코다		D-A			
2악장			a	복합3부형식	
3악장	서주부		E	소나타 알레그로 형식	
	주요부		A		

Op. 102 No. 1 (제4번)	1악장	서주부		C	소나타 알레그로 형식
		제시부	제1주제	a	
			연결구	G-e-a	
			제2주제	e	
			종결구	e	
		발전부		C	
		재현부	제1주제	a	
			연결구	F-d	
			제2주제	a	
	종결구		a		
코다		a			
2악장			C	3부분 형식	
Op. 102 No. 2 (제5번)	1악장	제시부	제1주제	D	소나타 알레그로 형식
			연결구	D-A	
			제2주제	A	
			종결구	A	
		발전부	제1부분	A-d-g-a	
			제2부분	C-E ^b -d-g	
			제3부분	G	
		재현부	제1주제	D	
			연결구	D	
			제2주제	D	
	종결구		D		
코다		D			
2악장			d	3부 형식	
3악장			D	푸가 형식	

<표 1> 첼로 소나타 5곡의 구성과 형식 - 제1악장 중심으로

베토벤 첼로 소나타 Op. 5가 작곡된 1796년에 피아노 소나타는 이미 4개의 악장으로 구성된 Op. 2(1793-5)의 세 곡이 완성되었고, Op. 7(1796-7)과 Op. 10(1795-8)의 두 곡은 진행 중에 있었던 해이다. Op. 5, No. 1과 Op. 5, No. 2는 두 개의 악장으로 작곡된 반면에, 비슷한 시기에 작곡된 피아노 소나타는 4개 악장 또는 3개 악장으로써 고전적인 소나타형식을 갖추었다.

첼로 소나타 Op. 5의 두 곡이 제1악장은 소나타알레그로형식 그리고 제 2악장은 론도 형식으로 느린 악장이 없는 두 개의 악장 구성이라는 점 그리고 무엇보다도 두 곡의 두 개 악장 조성이 동일한 F장조 그리고 동일한 g단조라는 것(표 1, 참조)은 바로크 모음곡의 잔재가 Op. 5에 남아있다고 보게 한다.

그러나 이 두 곡을 시작하는 제 1악장의 긴 서주부 (Op. 5, No. 1은 34마디의 느린 서주 / Op. 5, No. 2는 44마디의 느린 서주) 그리고 두 곡의 제 1악장 제시부에서 제2주제부 확장은 베토벤 창작 초기에도 전통의 수용 뿐 아니라 자신만의 독자성을 담아내고자 한 것으로 해석할 수 있다. 이러한 내용은 비슷한 시기에 작곡된 피아노 소나타와 비교하면 더욱 확실히 알 수 있다.

피아노 소나타 Op. 2, No. 1의 제1악장 제2주제부는 19마디(마디 21에서 40까지), Op. 2, No. 2는 30마디(마디 58에서 83까지) 그리고 Op. 2, No. 3는 13마디(마디 47에서 60까지)¹⁰⁾로 되어있다. 그러나 이 곡들과 비슷한 시기에 작곡된 첼로 소나타 Op. 5, No. 1의 제 2주제부는 70마디(마디 73에서 143까지) 그리고 Op. 5, No. 2의 제2주제부는 37마디(마디 106에서 143까지)이다. 비슷한 시기에 작곡된 피아노 소나타 Op. 2의 세 곡과 첼로 소나타 Op. 5 두 곡의 제2주제부를 비교해 보았을 때, 첼로 소나타 Op. 5 두 곡의 제2주제부가 훨씬 더 길게 작곡되었음을 확인 할 수 있다. Op. 5의 제1악장을 시작하는 느린 서주 그리고 확장된 제2주제부로 인해 두 곡이 두 악장 구조이

10) Op. 2의 세 곡의 제2주제부 마디 수는 아래에 제시하는 석사학위논문들을 참고하였다.

박진경, “L. v. Beethoven piano Sonata in F Minor Op. 2, No.1에 관한 연구,” (이화여자 대학교 석사학위논문, 2002), 8.

김해연, “L. v. Beethoven Piano sonata Op. 2, No. 2에 관한 연구,” (한양대학교 석사학위 논문, 2011), 29.

신자연, “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 2 No. 3에 관한 연구,” (이화여자대학교 석사 학위논문, 2011), 35.

지만 당시 이중주 소나타와 비교할 때 규모면에서 작지 않았다. 다시 말해서 제1악장의 규모가 커졌기 때문에 곡 전체의 구성이나 균형적인 면에서 느린 악장을 생략하고 두 개 악장의 구성으로 작곡된 것으로 해석 할 수 있다.¹¹⁾

베토벤은 Op. 5의 두 곡에서 보여준 바와 같이 제1기에 고전적인 내용과 형식에 충실하면서도 기존의 양식을 벗어나려는 시도를 계속적으로 하였다.

피아노 소나타를 기준으로 한 시기구분 중 베토벤 제2기에 작곡된 피아노 소나타는 모두 7곡이다. 이 중 피아노 소나타 Op. 53(1803-1804), Op. 54(1804), Op. 57(1804-1805)은 1807-8년에 작곡된 베토벤 첼로 소나타 Op. 69보다 먼저 작곡되었다. 피아노 소나타 Op. 53은 대규모의 두 개의 악장, Op. 54는 작은 규모의 두 개의 악장 그리고 Op. 57은 세 개의 악장으로 구성된다. 이렇게 2-3개의 악장을 가진 피아노 소나타에 반해 비슷한 시기에 작곡된 첼로 소나타 Op. 69는 소나타알레그로형식의 제1악장과 스케르초의 제2악장 그리고 느린 서주를 가진 제3악장으로 구성되어 전형적인 소나타형식을 보인다(표 1, 참조).

Op. 69를 3-4년 전에 작곡한 피아노 소나타 Op. 57과 비교해보면, 제1악장과 제3악장이 소나타알레그로형식으로 되어있다는 공통점이 확인된다. Op. 57 《피아노 소나타 제 23번》의 제1악장 제시부에서 제1주제를 이루는 세 개의 동기(동기 a, b, c)가 제2주제와 발전부에서 모방 또는 변형되어 발전되는 모습을 찾아 볼 수 있다. 이러한 기법은 첼로 소나타 Op. 69에서도 공통적으로 나타난다.

11) 김방현 역, 『베토벤』, (서울: 음악세계, 1999), 342.

동기 a

동기 b

동기 c

mp

tr

mp

악보 예 1) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 1-5, 10

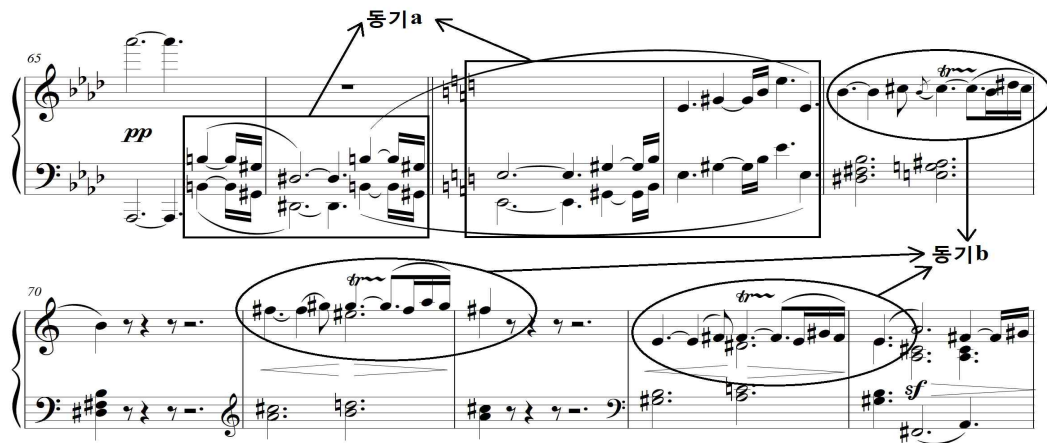
제1악장 제시부의 제2주제(마디 35부터)에서 제 1주제 동기 a의 리듬이 그대로 모방되어 전개되는 모습을 취한다. 또한 제 1악장 발전부에서 동기 a가 피아노 오른손과 왼손의 유니슨으로 나타나고 동기 b가 피아노 오른손에서 연속 등장하는 것을 볼 수 있다.

제 1주제 동기 'a'의 변형

mp

tr

악보 예 2-1) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 35-37



악보 예 2-2) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 65-74

이렇게 《피아노 소나타 제23번》에 나타나는 제1주제의 순환적인 짜임새와 동기 운용 기법으로 베토벤은 자신만의 음악적 어법을 완성한다.¹²⁾ 이러한 내용은 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69)에서도 확인된다.¹³⁾

피아노 소나타 그리고 피아노 반주를 수반하는 독주 소나타 창작의 내용은 ‘피아노’라는 악기 발달과도 밀접한 관계를 갖는다.

《피아노 소나타 제23번》을 작곡했던 제2기에 베토벤은 그의 창작에 에라르 피아노¹⁴⁾를 사용하였는데 이전에 사용했던 발터 피아노 보다 발전된 이 피아노로 그는 피아노 소나타 《피아노 소나타 제23번》을 구상하였다.¹⁵⁾ 베토벤의 《첼로 소나타 제3번》 또한 이 피아노를 사용한 작품이므로 그의 《피아노 소나타 제23번》에서와 같은 피아노 운용이 나타날 수 있다고 가늠할 수 있다.

베토벤이 사용했던 ‘에라르 피아노’는 F¹에서 c⁴의 음역을 가지고 있다.

12) 김미옥 외 2인, 『피아노 문헌 연구 1』, 206.

13) 이러한 본 논문의 내용은 본론 3에서 자세히 분석되어 언급될 것이다.

14) 베토벤은 그의 욕구를 충족할 수 있는 힘 있고 음향이 풍부한 피아노를 원하였다. 그것이 바로 1803년에서 1816년까지 그가 소유한 ‘에라르 피아노’이다.

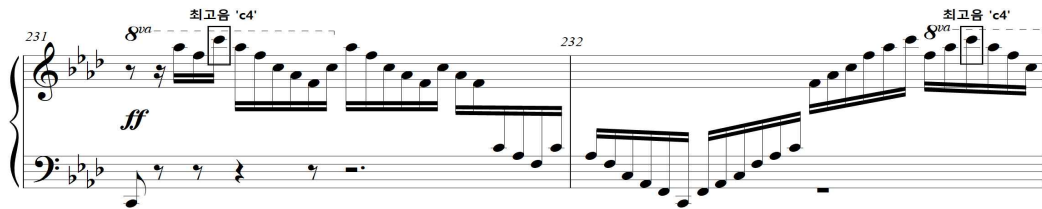
김용환, “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 『음악과 민족』 제26호 (2003): 374.

15) 김정임 역, 『피아노 음악』 (대구: 계명대학교 출판부, 2005), 226.

Op. 57에서 최저음은 F¹ (제 1악장 마디 1, 마디 17 등에서 확인) 그리고 최고음을 c⁴ (제 1악장 마디 231, 232 등에서 확인)의 사용으로 확인된다.



악보 예 3-1) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 1-2



악보 예 3-2) 베토벤, 《피아노 소나타 제23번》, 제1악장, 마디 231-232

《첼로 소나타 제3번》에서는 《피아노 소나타 제23번》과 같이 에라르 피아노의 최고음 c⁴의 활용은 찾아 볼 수는 없지만 최고음으로 등장하는 b³의 음역은 제1악장 코데타(마디 86에서 확인)에서 확인 할 수 있다. 반면 에라르 피아노의 최저음 F¹은 많은 곳에서 찾을 볼 수 있다. 제1악장 발전부(마디 116, 마디 119, 마디 122, 마디 125 등에서 확인)의 피아노 왼손 반주에서 지속 사용된 것으로 확인된다.

악보 예 4-1) 베토벤, 《첼로 소나타 제 3번》, 제 1악장, 마디 85-87

악보 예 4-2) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 115-116

그리고 발전부 마디 120-125에서 제1주제를 발전시킨 왼손의 선율들에서 에라르 피아노의 중량이 무거워진 햄머를 통한 저음역대의 중후하고 어두운 음향을 효과적으로 사용한 것으로 해석된다.¹⁶⁾ 또한 제3악장(마디 19-220)에서도 제1악장과 같이 최저음 F¹과 b³의 음역을 찾을 수 있으며 에라르 피아노 음역이 창작에 반영되었음을 확인시켜준다. 또한 이러한 음역 운용은 《첼로 소나타 제3번》이 제2기의 작품임을 재확인 시켜준다.

16) 에라르(S. Erard)는 1790년에 3중 현군을 도입하게 되는데, 여기에 저음과 중음부가 교차하도록 현을 치는 교차현(Kreuzseitiger Bezug)의 방식이 선보인다. 이 새로운 교차현 방식으로 현의 진동이 풍부해질 뿐만 아니라 현의 공명이 향상되고 베이스 음역과 디스칸트 음역이 보다 가까워지면서 공명판을 보다 효율적으로 활용 할 수 있게 되었다. 김용환, “피아노 제작 기술의 발달과 그 영향,” 376.

베토벤의 제3기에 작곡된 피아노 소나타는 총 다섯 곡이며, 제3기로 접어들면서 악장의 수와 악장 구성의 형태가 다양해졌다. 악장의 수는 4개의 악장(Op. 101, Op. 106)에서 서서히 3개의 악장(Op. 109, Op. 110) 또한 2개의 악장(Op. 111)으로 변화하였다. 또한 다섯 개의 작품 모두 공통적으로 제 1악장이 소나타알레그로형식이며 Op. 101을 제외한 나머지 네 곡의 마지막 악장들이 푸가와 변주 형태로 다양¹⁷⁾하게 변화되었다. 이 시기에는 ‘푸가’ 내지는 푸가화 된 양식(Op. 101, Op. 106, Op. 110)이 집중적으로 그의 창작에 수용되었으며 Op. 106과 Op. 110의 4악장에서 대위기법이 악장 전체에 나타난다. 또한 변주곡이 소나타에 도입(Op. 109, Op. 111) 될 뿐만 아니라¹⁸⁾ 환상곡풍의 자유로운 소나타 형식(Op. 109의 제1악장)¹⁹⁾도 볼 수 있다.

1815년에 작곡된 첼로 소나타 Op. 102의 두 곡도 이 시기에 작곡된 피아노 소나타와 마찬가지로 제 1악장이 소나타알레그로형식으로 되어있다. 첼로 소나타 Op. 102의 No. 1은 피아노 소나타 Op. 111과 같이 두 개의 악장으로 구성되어있으며 두 곡 모두 제 1악장은 서주를 가진(Op. 102 No. 1은 마디 1부터 27까지, Op. 111은 마디 1부터 19까지) 소나타알레그로형식으로 되어 있다. 그리고 제 2악장은 Op. 102 No. 1은 3부분 형식, Op. 111은 주제와 다섯 개의 변주로 이루어진 변주곡 형식으로 구성되어 있다.

베토벤은 Op. 102, No. 1을 ‘피아노와 첼로를 위한 자유로운 소나타’라고 표기²⁰⁾하였고 이는 제3기에 특징적으로 나타나는 자유로운 환상곡풍의 곡임을 보여준다.²¹⁾ 이러한 특징은 피아노 소나타 Op. 109의 제1악장에서도

17) 장은진, “베토벤 피아노 소나타 No. 29, Op. 106 <hammerklavier> 1악장 분석 연구 : 낭만적 요소를 중심으로, ” (한양대학교 석사학위논문, 2016), 16-17.

18) 김용환, 『19세기 음악』, 155-156.

19) 신나래, “L. v. Beethoven piano sonata op.109에 관한 연구 : 피아노 연주를 위한 구조 분석 및 해석, ” (이화여자대학교, 석사학위논문, 2012), 31.

20) 김방현 역, 『베토벤』, 355.

21) 그러나 Op. 102의 No. 1은 빠르기말을 기준으로 다섯 개의 부분으로 나누어지며 처음부터 끝까지 악장의 구분이 없는 단일악장의 환상곡풍 소나타로 보기도 한다. 김용환, 『19세기 음악』, 189.120.

나타나는데, 상이한 성격의 두 주제가 교대로 등장하며 대조를 이루어 환상 곡처럼 전개²²⁾되는 것으로 확인할 수 있다.

또한 제3기의 특징인 푸가 기법은 피아노 소나타 Op. 106, 110 그리고 첼로 소나타 Op. 102, No. 2에 나타난다. Op. 106의 제4악장은 다양한 푸가 기법으로 하나의 악장이 전개되고 《피아노 소나타 제31번》 Op. 110의 제3악장에서는 아리오소-푸가-아리오소-푸가²³⁾의 형태로 푸가가 나타난다. Op. 110의 제3악장에서 아리오소 다음으로 처음 등장하는 푸가(마디26-114)는 전형적인 3성 푸가이다. 피아노 왼손 파트에서 제시된 푸가 주제 선율(마디 26부터 30까지)을 피아노 중간 성부(마디 30부터)에서 5도 위의 진정응답(Real answer)으로 받아준다.

The image shows a musical score for a fugue. The title is 'Fuga. Allegro, ma non troppo.' The score is in 6/8 time and starts at measure 26. The left hand (piano) plays the fugue subject (푸가 주제) starting at measure 26. The right hand (piano) plays the real answer (진정응답) starting at measure 30. The dynamics are marked 'p' and 'sempre p'. The score ends at measure 34.

악보 예 5) 베토벤, 《피아노 소나타 제31번》, 제3악장, 마디 26-34

세 개의 악장으로 구성된 《첼로 소나타 제5번》(Op. 102, No. 2)은 제3악장이 푸가이다(표 1, 참조). 《첼로 소나타 제5번》은 제3악장의 마디 5부터 푸가 주제가 첼로에 의해 연주되고 피아노가 첼로의 푸가 주제를 저음부에서 조성응답(Tonal answer)으로 이어받아 푸가의 전형을 보여준다.

22) 김용환, 『19세기 음악』, 156.

23) 최선희, “베토벤 후기 피아노 소나타에 나타나는 푸가 기법 연구 : Piano sonata op. 110, Ab Major no. 31의 3악장 중심으로, ” (성신여자대학교, 석사학위논문, 2008), 23.

악보 예 6) 베토벤, 《첼로 소나타 제5번》, 제3악장, 마디 4-13.

이렇게 살펴본 후기 피아노 소나타에 사용된 음악적 어법과 첼로 소나타 1815년에 작곡된 Op. 102에 담긴 음악 어법을 비교해 보았을 때, Op. 102는 제2기의 소나타 특징 보다는 제3기의 소나타 특징을 작품 안에 내재하고 있으므로 제3기의 소나타로 보는 것이 적합하다고 할 수 있다.

지금까지 피아노 소나타 시기구분과 각 시기에 포함된 피아노 소나타들과 첼로 소나타 5곡을 비교한 내용을 바탕으로 다음과 같이 베토벤의 첼로 소나타 5곡을 시기 구분 할 수 있다.

음악 어법	첼로 소나타 작품 번호
제1기	Op. 5 No. 1 Op. 5 No. 2
제2기	Op. 69 No. 3
제3기	Op. 102 No. 1 Op. 102 No. 2

<표 2> 베토벤의 음악 어법을 중심으로 5곡의 첼로 소나타 시기 구분

2. 베토벤 첼로 소나타에서 첼로와 피아노의 관계와 의미

하이든과 모차르트는 첼로 소나타를 남기지 않았지만 그 뒤를 이은 작곡가 베토벤은 5곡의 첼로 소나타를 남겼다. 이는 베토벤이 활동할 당시 첼로에 대한 관심이 증대한 것으로 연결하여 해석할 수 있으며 이것은 첼로 연주법의 발달과도 관계가 있다.

보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805)와 뒤포르(Jean Louis Duport, 1749-1819)는 작품 안에서 첼로의 역할을 확장시켰고, 이러한 움직임은 이후 첼로 음악의 발달에도 중요한 영향을 주었다. 특히 이에 영향을 준 것은 뒤포르의 『첼로 교습소』(1770) 출판이며 이는 오늘날까지 첼로 연주법의 중심점 역할을 한다.²⁴⁾

하이든은 첼로를 위한 음악을 세 곡의 첼로 협주곡²⁵⁾ 창작으로 남겼고, 모차르트는 첼로를 독주 악기로 덧붙여 쓴 미완성의 협주 교향곡 이외에는 첼로를 위한 협주곡도 남기지 않았다.²⁶⁾

모차르트와 하이든의 실내악에서 볼 때 첼로라는 악기는 바로크시대부터의 저음 악기로서의 기능이 더 강조되었다. 예를 들어, 1776년에 작곡된 모차르트 디베르티멘토 《피아노 3중주 제1번》(K. 254, B^b 장조)에서 첼로는 전체적으로 피아노의 베이스 파트를 돕고 있다.

24) 허영한 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문2』 (서울: 심설당, 2009), 69.

25) 1899년에 발견된 하이든의 《협주곡 C장조》(Hob.VIIb:5), 1772년 작곡한 《협주곡 D장조》(Hob.VIIb:4), 1773년 작곡한 《협주곡 g단조》(Hob.VIIb:g1)가 있다.

Webster, James, Feder, Georg, "Haydn, Franz Joseph", *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, 2nd Edition. Vol. 11 Stanley Sadie. (London: Macmillan Publishers, 2002), 228.

26) 김방현 역, 『베토벤』, 339.

바이올린이 주선율 연주
첼로가 피아노 왼손 파트 보조
Pno.

악보 예 7) 모차르트, 《피아노 3중주 제1번》, 제1악장, 마디 50-55

좀 더 구체적으로 설명하자면, 첼로는 옥타브 연주로 F음을 페달 포인트로 강조하는 피아노의 보조 역할만 한다(악보 7, 참조).²⁷⁾ 이는 첼로가 하나의 선율악기가 아닌 반주 역할을 했음을 보여주는 것이다.

모차르트에서와 같이 하이든의 작품에서도 이러한 내용을 찾을 수 있다. 하이든의 초기 작품에서 첼로라는 악기는 피아노의 약했던 저음을 보완하는 악기로써 피아노 왼손의 저음성부를 겹쳐서 연주하였다.²⁸⁾ 1784년에 작곡된 하이든의 《피아노 3중주 제1번》(Hob. X V : 5, G장조) 제1악장의 시작 부분부터 피아노 오른손에 의한 부분을 바이올린이 그리고 왼손에 의한 부분을 첼로가 연주하는 형태를 볼 수 있다.²⁹⁾ 그러나 바로크시대부터 독주악기로서의 면모를 보인 바이올린은 시작부분을 지나 마디 19-23에서는 바이올린이 피아노와 서로 주고받으며 연주하여 피아노 상성부의 주제 선율을 중복하지 않고 독주악기로서의 면모를 드러낸다(악보 8, 참조). 이에 반해 첼로는 피아노 하성부 부분을 겹쳐 반주할 뿐이다.

이렇게 모차르트와 하이든의 피아노 3중주에서 첼로는 피아노의 음량을 보조하는 역할만을 주로 하였음을 확인 할 수 있다.

27) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌: 실내악1』 (서울: 심설당, 2003), 51.

28) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌: 실내악1』, 33-34.

29) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌: 실내악1』, 40-42.

악보 예 8) 하이든, 《피아노 3중주 제1번》, 제1악장, 마디 19-23

첼로에 대한 관심과 교수법 소개와 함께 모차르트, 하이든의 작품에서도 첼로의 운용에 있어 조금씩의 변화가 일어난다. 모차르트가 1786-1788년에 걸쳐 작곡한 피아노 3중주의 6곡들 중 5개의 작품들(K. 498, 502, 542, 548, 564)에서 피아노와 바이올린의 이중주적인 모습을 벗어나 완벽하지는 않지만 첼로도 자신의 역할을 담당하는 것을 보여준다.

이러한 내용은 1788년에 작곡된 모차르트의 《피아노 3중주 제4번》(K. 542, E장조)³⁰⁾의 제1악장 제시부의 제2주제(마디 51-84)에서 확인 할 수 있다. 마디 51-63까지의 제2주제는 바이올린에서 연주되고 이 주제 선율은 마디 63-73까지 피아노 오른손에서 모방되어 연주된다. 그리고 마디 74부터 첼로가 제2주제를 연주하는데 두 마디 간격(마디 76, 마디 78 그리고 마디 80)으로 바이올린과 피아노 오른손 그리고 왼손이 제2주제 동기를 모방하여 연주한다(악보 9, 참조). 이것은 첼로가 바이올린과 피아노만큼의 독주적인 모습은 아니지만 독주악기로서의 역할로 부상한 모습을 보여주는 단편적인 예이다.

30) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌: 실내악1』, 45, 52.

Violin

Cello

Piano

악보 예 9) 모차르트, 《피아노 3중주 제4번》, 제1악장, 마디 74-81

또한 1794년 후반 경에 하이든이 작곡한 《피아노 3중주 제16번》(Hob. X V: 18, A장조)의 제3악장 제1부 마디 53-55에서 피아노 오른손이 연주했던 제1주제 동기를 바이올린이 마디 58-60에서 모방하여 연주한다. 이 때 첼로의 선율은 바이올린 주제 선율과 호모포니적으로 조화를 이루어 전개되는데 이는 첼로가 아직 피아노의 보조적인 역할을 완전히 벗어나지는 못했지만 바이올린과 첼로 그리고 피아노가 앙상블의 모습을 보이기 시작한 것으로 해석할 수 있다.

Violin

Cello

Piano

바이올린 주제 선율

첼로 선율

악보 예 10) 하이든, 《피아노 3중주 제16번》, 제3악장, 마디 58-60

이러한 변화들은 1808년에 작곡된 베토벤의 《피아노 3중주 제5번》(Op. 70 No. 1, D장조)과 《피아노 3중주 제6번》(Op. 70 No. 2, E^b장조)의 두 곡에서 더 발전된 모습으로 확인된다.

베토벤 《피아노 3중주 제5번》의 발전부의 첫 시작(마디 74)부터 제1주제 동기를 첼로가 시작한다. 이를 이어서 피아노 오른손과 바이올린이 제1주제 동기의 일부분을 모방하고 마디 78부터 첼로가 제1주제 동기를 연주하는 짜임새로 되어있다. 이러한 것은 모차르트와 비슷한 모방 기법을 사용한 것으로 볼 수 있으며 첼로, 바이올린 그리고 피아노가 대위적 짜임새를 가진다고 해석 할 수 있다.

제 1주제 선율을 주고 받음

The musical score shows three staves: Violin (Vln.), Cello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is D major. The score is for measures 74-79. The Cello (Vc.) starts with the first theme in measure 74. The Piano (Pno.) and Violin (Vln.) then imitate it. The Cello returns to the theme in measure 78. Dynamics include *pp* and *sempre pp*. Annotations '모방' (imitation) point to the imitative passages in measures 75-77 and 78-79.

악보 예 11) 베토벤, 《피아노 3중주 제5번》, 제1악장, 마디 74-79

그리고 베토벤 《피아노 3중주 제6번》의 제1악장 제1주제(마디 20-40)에서는 바이올린이 제1주제를 연주하며 이에 첼로가 한 옥타브 간격을 유지하며 호모포니적으로 연주한다. 피아노 반주는 수직적인 화성으로 그리고 선율적으로 반주하며 마디 25에서는 바이올린이 연주했던 제1주제 선율을 받아 연주한다.

Allegro ma non troppo. 바이올린과 첼로 화성적 연주

Violin

Cello

Piano

악보 예 12) 베토벤, 《피아노 3중주 제6번》, 제1악장, 마디 20-26

피아노 3중주 Op. 70의 두 곡은 베토벤의 제2기 작품의 어법을 볼 수 있는 대표적인 작품이다. 다시 말해 베토벤 자신만의 음악 어법이 나타나기 시작한 이 시기에 베토벤은 피아노 3중주 창작에서 바이올린과 첼로 그리고 피아노 모두 동등한 역할을 부여했다고 할 수 있다.³¹⁾

이렇게 첼로라는 악기는 베토벤에 이르러 피아노 3중주 뿐 만 아니라 바이올린소나타에 상응하는³²⁾ 첼로 소나타로 작곡되면서 독주악기로서의 자리매김을 한다.

베토벤의 첼로 소나타 Op. 5(1796)에 포함된 초기 두 작품에서는 피아노가 주도적인 역할을 하지만, 이후에 작곡된 Op. 69(1807-8)와 Op. 102(1815)의 두 곡에서는 피아노와 첼로가 서로 균형을 이루며 대등한 관계를 확립한다.³³⁾

31) 차호성, 오희숙, 『들으며 배우는 관현악문헌: 실내악 1』, 55.

32) 베토벤은 1797년부터 1812년까지 약 15년 동안 10편의 《바이올린과 피아노를 위한 소나타》를 작곡하였는데, 이 작품들 중에서 특히 베토벤 《바이올린 소나타 제9번》(Op. 47) “크로이처 소나타”는 바이올린과 피아노가 대등한 관계를 지닌 경지를 보여준다.

김용환, 『19세기 음악』, 189.

33) 김용환, 『19세기 음악』, 151.

이를 좀 더 구체적으로 확인하기 위해 베토벤의 다섯 개의 첼로 소나타에서 첼로와 피아노의 관계가 어떻게 변화되어 균형을 이루는지 제1악장을 중심으로 살펴보고자 한다.

《첼로 소나타 제1번》(Op. 5, No. 1)의 제1악장은 제시부의 제2주제를 첼로가 제시한다. 그러나 제1주제, 경과구, 종결구 그리고 발전부에서는 각 부분을 피아노가 시작할 뿐 아니라 주도적인 역할을 한다. 제1주제(마디 35-48)는 피아노의 오른손에 의해 제시되며 피아노 왼손은 F장3화음을 연속적으로 연주한다. 이 때 첼로도 피아노 왼손과 같이 6도 음정(c-a)의 F장3화음을 연속 연주하며 채워준다. 이는 첼로라는 악기가 화음 반주 악기로서의 역할을 한다고 할 수 있는 내용이다.

첼로와 피아노 왼손이 6도 음정의 F장3화음 연속 연주

악보 예 13) 베토벤, 《첼로 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 35-39

이와는 다르게 제2주제(마디73-103)의 제시는 첼로가 시작하여 독주로서의 면모를 보인다. 이에 피아노 오른손의 화음과 함께 등장한 피아노 왼손은 반음계적으로 하행하는 옥타브 음형을 연주하고 첼로가 제시하는 제2주제와는 대선을 관계를 갖게 된다.

The image shows a musical score for Cello and Piano. The Cello part (top) is marked *sf* and features a melodic line labeled '제 2주제'. The Piano part (bottom) is marked *p* and features a bass line with four chords circled in red, with an arrow pointing to them labeled '반음계적 진행'.

악보 예 14) 베토벤, 《첼로 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 73-76

제1주제는 피아노가 제2주제는 첼로가 각각 제시했고 첼로에 의한 제2주제 제시에 피아노가 대선율을 연주하는 모습은 두 악기간의 대등함이 이루어졌다고는 보기 어렵다.

그러나 《첼로 소나타 제2번》(Op. 5 No. 2)은 첼로와 피아노의 균형을 이루려는 베토벤의 시도가 조금 나타난다. 제1악장의 제1주제(마디 45-83)를 첼로가 시작하여 첼로에서 제시한 제1주제 주제 선율을 피아노가 모방 또는 변형하여 한다. 또한 마디 52-60까지는 제1주제 동기의 일부분을 첼로와 피아노가 서로 주고받는 모습들을 보여준다(악보 예 15, 참조).

악보 예 15) 베토벤, 《첼로 소나타 제2번》, 제1악장, 마디 45-62

제2주제(마디 106-143)와 발전부(마디 215-314)에서는 피아노가 주제 선율을 먼저 제시한다. 그러나 제2주제는 제1주제와 마찬가지로 피아노와 첼로가 주제 선율을 서로 주고받는다. 또한 발전부의 첫 번째 부분(마디215-263)에서 제1주제의 동기를 c단조의 변형된 동기(마디 221-226)로 연주하고, 두 번째 부분(마디264-314)에서는 제2주제의 동기를 d단조의 변형된 동기(마디 264-271)로 연주한다. 이렇게 변형된 동기는 모두 첼로가 제시하며 피아노의 독주적인 역할에서 벗어나려는 베토벤의 시도를 찾아 볼 수 있게 한다.

이러한 내용들을 바탕으로 《첼로 소나타 제2번》에서는 《첼로 소나타 제1번》보다 첼로와 피아노가 서로의 주제 선율을 모방 또는 변형하여 주고받는 등 피아노의 독주적인 모습에서 벗어나려는 시도들이 나타났다. 그러나 아직도 피아노가 첼로보다 주도적인 역할을 하는 모습들을 많이 보여주므로 두 악기간의 대등함이 이루어졌다고 결정짓기는 어렵다. 그러므로 Op.

5의 두 곡에서는 첼로와 피아노의 관계가 대등하지 않음을 확인 할 수 있다.

Op. 5(1796)에 속한 두 곡의 첼로 소나타 창작 11-12년 후에 작곡된 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69)는 첼로가 제1악장의 제1주제를 제시하고 피아노가 주제 선율을 이어받아 연결하여 하나의 주제 선율을 이룬다. 제2주제는 피아노 왼손이 제시하며 첼로가 주제 선율을 이어받아 연결한다. 이렇게 하나의 주제 선율을 두 악기가 연결하여 완성하는 구성은 분명 Op. 5의 두 곡과는 차이나는 첼로의 취급을 보인다.³⁴⁾ 이러한 내용은 Op. 5의 두 곡과 다르게 첼로와 피아노의 두 악기가 대등한 위치에 놓여 있음을 확인시켜준다.

《첼로 소나타 제3번》의 창작 8년 후에 작곡된 Op. 102의 두 곡에서는 《첼로 소나타 제3번》에서 보인 첼로의 취급이 더욱 확고해짐을 확인할 수 있을 것이다.

《첼로 소나타 제4번》(Op. 102, No. 1)에서 제1악장의 제1주제(마디 28-39)는 피아노와 첼로의 유니슨으로 제시된다. 그리고 제2주제(마디40-65)는 첼로가 제시하며 피아노와 한 마디 간격으로 주제 선율을 모방, 변형하여 서로 주고받는다.

제 2주제 선율 주고받음

Cello

Piano

p

(p)

espressivo

악보 예 16) 베토벤, 《첼로 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 40-43

34) 본 논문의 이에 대한 내용은 이 후 자세히 분석 제시될 것이다.

또한 발전부(마디 76-98)에서는 피아노와 첼로가 유니슨으로 제1주제를 제시한다. 또한 마디 80-89까지 첼로와 피아노가 제1주제의 붓점 동기를 서로 모방, 변형하여 두 마디 간격으로 주고받는다.

제 1 주제 붓점 동기 모방, 변형

악보 예 17) 베토벤, 《첼로 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 80-84

이렇게 《첼로 소나타 제4번》에서의 주제를 제시하는 모습은 첼로와 피아노의 두 악기가 동등한 위치에 있음을 확인시켜주고 있다.

《첼로 소나타 제5번》(Op. 102 No. 2)의 제1악장의 제1주제(마디1-12) 제시, 연결구(마디 13-28)와 코데타(43-52)를 피아노가 시작하고 제2주제(29-42)와 발전부(53-83)는 첼로가 시작한다. 그러나 피아노로 시작하면서 주도성을 보일 것 같은 제시부의 연결구와 코데타에서는 첼로와 피아노가 주제 선율을 한 마디 간격으로 서로 모방하며 전개한다. 이는 두 악기가 대등한 역할임을 보여주는 음악적 짜임새이다.

이렇게 Op. 102의 두 곡에서 나타나는 첼로와 피아노의 지속적인 주제 선율의 모방은 바로 베토벤 후기 음악어법으로 언급되는 대위적구성에 의한 것과 연결하여 설명 할 수 있다.

베토벤은 Op. 5에서 독주악기 첼로와 피아노의 대등한 관계를 이루려는

시도들을 보여주고 Op. 69에서 확립하였다. Op. 102에 와서는 두 악기간의 균형적인 역할과 함께 낭만주의적인 음악 어법을 시도함으로써 베토벤의 독창성까지 보여준다.

3. 베토벤 《첼로 소나타 제3번》(op. 69) 분석 및 연구

1) 창작배경과 전체 형식

베토벤 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69)는 1806년에 구상되어 1807년에 본격적으로 작곡하기 시작하였고 1808년 초에 완성되었다. 이 곡은 첼로 연주자인 이그나츠 글라이헨슈타인(Ignaz Gleichenstein, 1778-1828) 남작에게 헌정되었는데, 원래 베토벤이 남작에게 헌정하려고 하였던 1806년에 완성한 《피아노 협주곡 제4번》을 루돌프 대공(Archduke Rudolph, 1788-1831)에게 헌정하게 되어, 이 첼로 소나타를 남작에게 헌정한 것으로 보인다.³⁵⁾

《첼로 소나타 제3번》전체 구성과 형식은 표 1에서 확인 할 수 있듯이(본 논문 6쪽, 참조) 세 개의 악장으로 이루어져 있고, 제1악장은 소나타알레그로 형식, 제2악장은 복합3부형식 그리고 제3악장은 느린 서주를 포함한 소나타알레그로 형식으로 되어있다. 이 곡은 예외적으로 제3악장의 첫 부분에 아다지오의 짧은 서주(마디 1-18까지)가 있으며 조성 또한 이 곡의 원조인 A장조가 아닌 관계조 E장조로 시작된다. 이를 제외하고는 표 1에서와 같이 제1악장과 제2악장의 조성이 으뜸조 A장조와 a단조의 관계로 이루어지고 제3악장의 제1주제가 이 곡의 조성인 A장조로 시작된다. 이는 《첼로 소나타 제3번》이 전형적인 고전주의 소나타 형식을 바탕으로 작곡되었다는 것을 뒷받침한다.

2) 제1악장 분석

제1악장은 2/2박자의 A장조로 시작하며 ‘밝고 명랑하게 그러나 너무 지나치지 않게’ (Allegro ma non tanto)의 나타냄 말을 갖고 있다. 소나타알레그로 형식으로 이루어진 제1악장은 제시부, 발전부, 재현부에 뒤 따르는 코다를

35) 김방현, 『베토벤』, 349.

수반한다. 제1악장의 세부적 구성을 아래 표 3에 제시한다.

제시부의 제1주제와 제2주제가 A장조와 E장조의 딸림조 관계로 되어있고 재현부의 제1주제와 제2주제는 원조인 A장조로 모두 재현되고 있다. 이는 《첼로 소나타 제3번》의 제1악장이 소나타알레그로형식을 고전적 형태로 취했음을 확인시켜주는 내용이다.

	구성	마디	조성
제시부	제1주제부	1-24	AM
	경과구	25-37	am
	제2주제부	38-64	EM
	종결구	65-94	EM
발전부	제1부분	95-107	f [#] m
	제2부분	107-140	f [#] m
	종결구	140-151	f [#] m-EM
재현부	제1주제부 재현	152-163	AM
	경과구	164-174	am
	제2주제부 재현	174-201	AM
	종결구	202-231	AM
	코다	232-280	DM-AM

<표 3> 《첼로 소나타 제3번》(Op. 69) 제1악장 형식

제1악장의 제1주제부는 마디 1-24까지이다. 제1주제부는 마디 12를 기준으로 전반부와 후반부로 나눌 수 있다. 그것을 구분하는 기준은 첼로와 피아노라는 악기 운용의 차이에 있다. 제1주제부의 전반부는 첼로가 무반주로 주제를 제시한 후, 피아노가 주제를 받아 연주한다. 그리고 제1주제부의 후반부는 피아노 오른손과 왼손이 유니슨으로 주제를 제시한 후, 첼로가 받아 연주한다.

제1주제부의 전반부는 다시 첼로와 피아노의 운용에 따라 마디 6을 기준으로 더 세부적으로 나눌 수 있다. 제1주제 제시는 첼로에 의해 시작되고

마디 6에서 피아노가 받아주면서 완성된 형태로 제시된다.

제1주제의 전반부는 동기 x와 y 그리고 그들을 구성하는 음형 a, b, c 그리고 d로 나뉘 볼 수 있다.

악보 예 18) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 1-12

첼로에서 무반주로 등장하는 음형 a는 두 개의 2분음표가 상행 5도로 도약하는 선율적 특징을 갖는다. 이에 이어지는 동기 x는 하행하는 선율의 형태이다. 동기 x를 시작하는 음형 b는 점 2분음표에서 4분음표로 4도 하행 도약하고 다시 4분음표로 3도 상행 도약하는 선율적, 리듬적 특징을 갖는다. 이 음형은 음형 a의 5도 상행 도약에 대한 변형으로 볼 수 있다.

첼로에 이어 피아노가 연주하는 주제 후반부는 동기 x와 대조적인 선율을 갖는다. 피아노 오른손에서 등장하는 동기 y는 상행하는 선율의 형태이다. 이 동기 y를 시작하는 보조음형은 음형 c로 규정할 수 있다. 이 음형 c

는 네 개의 4분음표가 위 보조음과 아래 보조음으로 이루어져 순차적으로 진행되는 리듬적 특징을 갖는다. 또한 제1주제를 마무리하는 마디 10에서부터는 앞에서 등장하지 않았던 음형이 나타난다. 이를 음형 d라고 할 때, 그 음형의 리듬적 특징은 점 8분음표와 16분음표의 붓점 리듬과 4분음표에 트릴을 수반하는 형태의 음형으로 구성된다. 이러한 음형 d는 세 번 반복되어 나타나는데 순차적으로 하행하는 선율적 특징을 가진다. 이 선율은 제1주제를 마무리하는 선율이다. 선율적으로 그리고 리듬적으로 각각의 특징을 갖는 이러한 동기와 음형들은 제1악장 전체에 걸쳐서 모방되고 변형되어 등장한다.

이렇게 제1주제의 전반부는 대조되는 선율과 리듬적 특징을 가진 동기 x와 동기 y로 시작하는 선행악절과 후행악절로 구성되어있다. 이러한 제1주제의 앞을 첼로 음색으로 시작하고 뒤를 피아노 음색으로 연주하게 한 구성은 첼로와 피아노가 대등한 위치에 있음을 강하게 보여주는 하나의 예이다.

제1주제를 효과적으로 연주하기 위해서는 첼로가 제1주제를 시작할 때 피아노 연주자는 첼로와 같이 연주하지는 않지만 연주 시작부터 첼로와 같은 연주의 흐름을 가지며 마디 6부터 자연스럽게 주제 선율을 이어받아야 한다.

제1주제의 전반부와 후반부의 구성을 아래 표 4에 정리하여 제시한다.

구성	제1주제 (전반부)		제1주제 확보 (후반부)	
마디	1-24			
	1-12		13-24	
	1-6	7-12	13-17	18-24
음형	동기 x	동기 y	동기 x	동기 y
동기	음형 a, b	음형 c, d	음형 a, b	음형 c, d
악기	첼로 → 피아노		피아노 → 첼로	

<표 4> 제1주제 전반부 후반부의 구성

마디 13-24는 제1주제부의 후반부로서 전반부의 음악적 내용을 반복하여 제1주제를 확보하는 부분이다. 이 후반부도 전반부와 마찬가지로 피아노와 첼로의 운용에 따라 마디 18을 기준으로 다시 나눌 수 있다. 제1주제의 전반부와 후반부는 첼로와 피아노 둘 중에 어느 악기가 먼저 주제를 제시하느냐에 따른 운용의 역할만 바뀌었을 뿐, 제1주제를 구성하는 짜임새는 똑같다. 이러한 형태는 베토벤이 첼로와 피아노 각각의 악기에 동등한 위치를 부여했음을 확인시켜준다. 또한 제1주제의 이러한 구성은 제2주제에서도 볼 수 있다.

마디 38-64까지는 제2주제부이다. 제2주제부는 딸림조인 E장조로 전조되어 제1주제부와 같은 방법으로 주제를 제시한다. 제1주제부와 마찬가지로 제2주제도 마디 51을 기준으로 피아노와 첼로라는 악기의 운용에 따라 전반부(마디 38-50)와 후반부(마디 51-64)로 나뉜다. 마디 51 이하의 후반부는 전반부의 반복이다.

제1주제부와 같이 제2주제의 전반부는 피아노와 첼로가 연결되어 하나의 주제 선율을 이룬다. 그러나 어느 악기가 시작하느냐에 따라 제1주제와 제2주제의 차이가 있다. 제2주제는 제1주제와 다르게 피아노에서 먼저 등장한다. 마디 38-45의 피아노 주제 선율 그리고 첼로가 마디 45-50까지 연주하는 선율이 결합되어 제2주제를 형성한다.

마디 38부터 피아노 왼손에서 시작되는 제2주제의 시작 선율은 3도 하행 선율선과 옥타브 도약 진행이 결합된 것이다. 2분음표로 3도 하행 도약하는 모습은 제 1주제 음형 a의 변형인 음형 b의 변형 반복이다. 이러한 선율적 특징의 음형은 하나의 주제 선율로 나타난다.

제1주제와 제2주제는 대조적인 특징을 갖는다. 그러나 제2주제의 시작이 제 1주제와 유기적 관계를 갖고 있다고 할 수 있다. 제1주제와 이러한 관계를 가진 제2주제 선율은 한 마디 간격으로 피아노 오른손이 일부분을 모방

한다. 이렇게 구성된 마디 38-41은 마디 42-45에서 반복된 후, 제2주제의 전 반부 후행악절로 연결된다. 이 때 첼로에서는 제2주제에 대한 대선율을 연주하는데 이는 피아노 주제 선율과 첼로 선율이 대위적인 기법으로 전개된다고 할 수 있다.

The image shows a musical score for Cello and Piano, measures 38-51. The score is divided into two systems. The first system (measures 38-45) shows the Cello part with a melodic line and the Piano part with a more rhythmic accompaniment. Annotations include '모방' (imitation) and 'p' (piano) for the Cello, and '제 1주제' and '제 2주제' for the Piano. The second system (measures 46-51) shows the Cello part with a more complex melodic line and the Piano part with a more rhythmic accompaniment. Annotations include '제 2주제의 음형 e' and '역원 전환' for the Cello, and '제 1주제 음형 a 변형' and '개는 기법' for the Piano.

악보 예 19) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 38-51

이러한 네 마디 단위의 선행 악절이 반복된 후, 제2주제의 후행 악절은 마디 45의 첼로에서 시작된다. 그리고 후행 악절의 선율적, 리듬적 특징은 4도로 상행 후 2도 순차 하행하는 선율적인 특징이 있으며 네 개의 8분음표와 연결되어 등장하는 2분음표로 구성되는 리듬적 특징을 갖고 있다. 이러한 음형은 음형 e로 규정할 수 있으며 제1주제의 선율적인 특징과는 차이를 보인다(악보 예 19, 참조). 이 음형은 마디 45-48에서 세 번 반복하여 등장하고 제2주제의 주제 선율을 구성하는 핵심 음형이다. 제2주제의 후행 악절이 첼로에 의해 연주 될 때, 피아노 왼손에서는 2분음표로 4도 도약하는 음정이 나타나는데 이는 제1주제 음형 a의 변형된 형태로 볼 수 있다.

이렇게 제1주제와 제2주제의 동기와 음형들의 선율적, 리듬적인 특징들을 살펴 본 결과 제2주제는 제1주제와 유사적인 관계를 갖는다고 해석 가능하다.

제1주제와 마찬가지로 제2주제의 구성을 아래의 표 5에 제시하였다.

구성	제2주제 (전반부)		제2주제 확보 (후반부)	
마디	38-64			
	38-50		51-64	
	38-45	45-50	51-57	58-64
음형 동기	제 1주제의 음형 a, 제 1주제의 음형 a가 변형된 음형 b	제 1주제의 음형 a와 제 2주제의 음형 e	제 1주제의 음형 a, 제 1주제의 음형 a가 변형된 음형 b	제 1주제의 음형 a와 제 2주제의 음형 e
악기	피아노 → 첼로		첼로 → 피아노	

<표 5> 제2주제의 전반부 후반부 구성

제2주제부의 후반부는 마디 51-64까지이다. 마디 58을 기준으로 두 부분으로 나눌 수 있으며 주제를 제시하거나 주제를 구성하는 방식은 전반부와 똑같다. 그러나 다른 점이 있다면 마디 51부터 첼로에서 모방된 피아노 주제 선율이 단선율이 아닌 피아노 오른손과 왼손의 캐논 기법으로 전개되는 것과 마디 59에서 피아노 왼손이 수직적인 화음으로 반주하는 것이다. 또한 마디 61부터는 순차적 4도로 하행 도약하는 음형으로 바뀌어 연주된다.

제2주제를 효과적으로 연주하기 위해서는 피아노 왼손이 첼로의 대선율보다 높은 음역대로 전개되기 때문에 첼로의 대선율이 피아노 왼손의 주제 선율보다 너무 크지 않은 볼륨으로 연주되어야 균형 있게 들릴 수 있을 것이다.

재현부에서 제1주제의 조성은 원조인 A장조로 재현된다. 재현부의 제1주제부(마디 152-163)에서 첼로에서 피아노로 연결되어 전개되었던 제1주제 선율을 첼로가 단독으로 전체를 재현한다. 그리고 제시부의 제1주제에서 첼로가 주제 선율을 연주할 때 등장하지 않았던 피아노 음형이 마디 152-162에서는 피아노 오른손의 셋잇단음표 음형으로 등장하여 변화를 준다.

악보 예 20) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 157-163

또한 제시부에서 전반부와 후반부로 나뉘었던 제1주제부가 재현부에서는 한 부분으로 축소되어 나타난다. 다시 말해 <표 4>에서 제1주제 확보에 해당하는 부분이 재현부에서는 등장하지 않는다.

재현부의 제2주제(마디 175-201)는 딸림조가 아닌 A장조(원조)로 전개된다. 이러한 조성의 변화로 재현부에서의 제2주제는 제시부보다 4도 위로 아니면 5도 아래로 전조되어 변화한 것을 확인 할 수 있다. 재현부에서의 제2주제는 제시부와 조성만 다르게 나타나며 그대로 재현된다.

마디 95-151까지는 발전부는 두 개의 부분과 발전부의 종결구로 총 세 부분으로 나눌 수 있다. 제1부분은 마디 95-107, 제2부분은 마디 107-140 그리

고 발전부와 재현부를 연결하는 종결구는 마디 140-151로 되어있다.

발전부의 제1부분(마디 95-107)에서는 제1주제의 음형 a와 음형 d가 지속적으로 등장한다. 또한 발전부의 제 1부분은 음형에 따라 두 부분으로 나눌 수 있다. 제1부분의 앞부분(마디 95-101)의 시작은 피아노 오른손이 제1주제의 음형 a를 연주한다. 이 음형을 첼로가 한 마디 간격으로 모방하고 마디 97부터는 피아노 오른손과 첼로가 반진행으로 제1주제의 음형 a를 연주한다. 제1부분 뒷부분(마디 101-107)의 시작은 첼로가 제1주제의 음형 d를 연주한다. 첼로는 이 음형을 세 번 반복하고 마디 103에서 피아노 오른손이 모방하여 전개한다.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Cello Sonata No. 3, measures 95-104. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: Violoncello (Vc.) and Klavier (Klavier). The first system (measures 95-101) shows the piano right hand playing the first theme motif 'a' (quarter notes G4, A4, B4, C5) and the cello playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. Annotations include '제 1주제 음형 a' (Theme 1 motif a), 'cresc.' (crescendo), and '모방' (imitation). The second system (measures 101-104) shows the cello playing motif 'd' (quarter notes G4, A4, B4, C5) three times, with the piano right hand imitating it. Annotations include '제 1주제의 음형 d 세번 반복' (Three repetitions of motif d of the first theme), 'espressivo', and '모방'.

악보 예 21) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 95-104

이러한 전개는 첼로와 피아노가 서로의 주제 선율을 모방하는 기법을 보여줌으로써 두 악기가 대등함을 드러낸다.

발전부의 제1부분을 효과적으로 연주하기 위해서는 발전부 앞부분에 피아

노 오른손과 첼로에서 등장하는 제1주제의 음형 a를 서로 같은 흐름으로 연주한다. 그리고 발전부 뒷부분의 제1주제 음형 d를 연주할 때는 첼로의 주제 선율과 피아노 왼손의 반주가 두 개의 악기로 연주하지만 하나의 악기가 연주하듯이 자연스럽게 조화롭게 연주해야 한다.

발전부 제2부분의 가장 특징적인 점은 제1주제의 동기 x가 변형되어 제2부분 전체에 등장한다는 것이다. 이 동기는 셋잇단음표 또는 16분음표의 변형된 형태로 나타나며 피아노와 첼로가 서로 모방 또는 변형하여 주고받는다.

발전부의 제2부분은 제 1주제 동기 x가 변화되는 텍스처에 따라 다시 세 부분으로 나눌 수 있다. 제2부분의 첫 번째 부분(마디 107-115)은 피아노 오른손이 제1주제 동기 x의 주제 선율을 연주한다. 이 주제 선율은 다시 첼로가 모방하여 연주하고 마디 111부터는 피아노가 또 다시 모방하여 제 1주제의 동기 x를 연주한다. 이 때 제1주제의 동기 x는 셋잇단음표의 음형으로 변형되어 등장한다.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Klavier (Piano) from measures 107 to 112. The Vc. part (top staff) features a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The Klavier part (bottom staff) consists of a rhythmic accompaniment of triplet eighth notes. Annotations include '제 1주제의 동기 x' (First theme motif x) pointing to the Vc. line, '모방' (imitation) pointing to the piano's imitation of the motif, and '셋잇단음표로 변형된 제 1주제의 동기 x' (First theme motif x transformed into triplet eighth notes) pointing to the piano's triplet accompaniment.

악보 예 22) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 107-112

발전부 제2부분의 두 번째 부분(마디 115-127)은 피아노 왼손이 제1주제의 동기 x를 연주한다. 두 번째 부분의 마디 115-122까지는 피아노 왼손과 피아노 오른손이 제1주제의 동기 x를 서로 주고받으며 맞물려 연주한다. 이

때 피아노 오른손은 8분음표의 제1주제 동기 x를 세분화된 16분음표 음형으로 연주하는데 이 부분은 16분음표의 음형 안에서 제 1주제의 동기 x가 드러나도록 연주해야 효과적으로 들릴 수 있다. 제2부분의 세 번째 부분(마디 127-140)은 첼로가 제 1주제 동기 x를 연주한다. 이 부분의 마디 127-133까지는 제2부분의 첫 번째 부분과 같은 텍스처로 전개되며 주제 선율을 제시하는 악기의 운용만 바뀌어 연주된다.

제1부분과 제2부분에서 첼로와 피아노 오른손 그리고 왼손이 제1주제의 음형 a, b 그리고 동기 x를 모방, 변형하여 서로 대등하게 주고받는다. 이렇게 작은 음형들과 동기가 발전되는 모습은 제시부에서도 확인하였듯이 두 악기가 동등한 위치에서 균형을 이루고 있음을 다시 한 번 각인시킨다.

발전부의 종결구(마디 140-151)는 제1부분에서 등장했던 제1주제의 음형 a가 다시 등장하며 첼로가 시작한다. 첼로가 먼저 제1주제의 음형 a를 연주하면 한 마디 간격으로 피아노 왼손과 피아노 오른손이 모방하여 연주한다.

악보 예 23) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 140-143

이렇게 각 악기에 모방되는 제1주제의 음형 a는 네 마디로 구성되어 하나의 주제 선율을 이룬다. 이 주제 선율은 서로 다른 조성으로 두 번 반복된다. 첫 번째의 네 마디(마디 140-143)는 f#단조이며 두 번째의 네 마디(마디 144-147)는 D장조이다. 마디 148부터는 온음표의 음형으로 재현부로 연결되

는 조성을 준비하고 마디 151에서 딸림조인 E장조가 등장하여 재현부로 연결된다.

발전부에 뒤 따르는 코다(마디 232-280까지)는 피아노와 첼로가 유니슨으로 제1주제의 음형 a와 동기 x를 연주한다. 특히 코다에서는 제1주제의 동기 x가 변형되어 지속 등장한다. 마디 235-240까지는 제1주제의 동기 x가 피아노 오른손과 첼로에서 맞물리면서 서로 모방하여 주고받고 마디 244부터는 피아노 오른손에서 동기 x가 축소된 형태의 변주로 등장하여 한 마디 안에 두 번씩 나타난다.

악보 예 24) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 232-240

마디 253-258은 첼로와 피아노가 유니슨으로 제1주제를 다시 강조하며 이 곡의 원조인 A장조로 연주한다. 마디 266부터는 마디 270부터 등장하는 제1주제의 음형 a를 예비하며 제1주제의 음형 a가 변형되어 등장한다. 이렇게 다음 제시될 음형이나 동기를 미리 예비시키는 방법은 이 곡 전체에서 볼 수 있는 베토벤의 기법 중 하나이다.

지금까지 제1주제와 제2주제 그리고 발전부에서 동기와 작은 음형들이 어떠한 형태였으며 어떠한 방법으로 발전되었는지를 살펴보았다.

이제는 이러한 음형들과 동기들이 제1주제와 제2주제를 연결하는 경과구와

제 2주제와 발전부를 연결하는 코데타에서는 어떻게 운용되는지 알아보고자 한다.

제1주제와 제2주제를 연결하는 경과구(마디 25-37)에서는 a단조로 전조되어 피아노 오른손이 주제 선율을 시작한다. 경과구에서는 제1주제의 음형 a와 동기 x가 변형되어 연속 등장한다.

이러한 경과구는 음형 a가 변형되는 짜임새에 따라 두 부분으로 나뉘며 전반부와 후반부는 다시 주제를 연주하는 악기의 운용에 따라 두 부분으로 나뉜다. 경과구의 전반부(마디 25-30)는 앞부분(마디 25-26)과 뒷부분(마디 27-30)으로 나눌 수 있다. 그리고 뒷부분(마디 27-30)의 앞(마디 27-28)은 전반부의 앞부분이 악기의 운용만 변화되어 반복하는 부분이며 뒷부분의 뒤(마디 29-30)는 경과구의 전반부와 후반부를 연결하는 부분(마디 29-30)으로 되어있다.

경과구 전반부(마디 25-30)의 앞부분(마디 25-26)은 제1주제의 음형 a와 동기 x로 이루어진 주제 선율이 피아노 오른손에서 등장한다. 2분음표로만 구성되었던 제1주제의 음형 a는 2분음표 그리고 4분음표 형태의 음형으로 변형되어 등장한다. 그리고 동기 x는 약박에 꾸밈음과 스포르잔도를 동반한 4분음표 음형의 순차 하행하는 선율로 변형되었다. 이 때 첼로는 피아노 오른손의 주제 선율과 같은 리듬형으로 선율을 연주하고 피아노 왼손은 셋잇단음표의 펼침화음 음형으로 반주한다. 이는 곡의 긴장감을 지속시키는 역할을 한다고 할 수 있다.

전반부 뒷부분(마디 27-30)의 앞(마디 27-28)은 악기 운용만 바뀌어 반복하는 부분이다. 그리고 뒤(마디 29-30)는 경과구 후반부(마디 31-37)를 연결시키는 부분으로 이 부분에서는 피아노 왼손이 4도로 도약하는 2분음표 음형을 연주한다. 이 음형은 제1주제의 음형 a가 변형된 것으로 경과구의 후반부에서 연속 등장하는 음형을 예비시킨 것으로 해석 할 수 있다.

악보 예 25) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 25-30

경과구의 후반부(마디 31-37)는 앞부분(마디 31-32)과 뒷부분(마디 33-37)으로 되어있다. 경과구 후반부의 앞부분(마디 31-32)은 첼로가 주제 선율을 시작한다. 이 때 제1주제의 음형 a가 2분음표가 아닌 4분음표로 바뀌어 등장하며 전반부 뒷부분의 왼손(마디 30-31)에서 등장했던 B음과 E음 사이에 이끈음들이 당김음 형태로 등장하여 전개된다.

악보 예 26) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 31-33

경과구 후반부의 뒷부분(마디 33-37)은 마디 31-32의 첼로에서 등장한 제1주제의 음형 a가 또 다른 형태로 변형되어 등장한다. 그리고 마디 35-37은 제2주제로 연결되기 위한 연결부분으로 볼 수 있다. 경과구 후반부의 뒷부분(마디 33-37)에서 마디 33-34는 첼로가 그대로 주제 선율을 연주하는데 당김음으로 변형됐었던 이끈음이 셋잇단음표 음형으로 바뀌어 등장한다. 그리고 피아노 오른손에서만 연주되었던 셋잇단음표의 음형이 피아노 왼손과 같이 유니손으로 등장하는데 이는 마디 35부터 전개되는 셋잇단음표를 예비하는 것이다.

재현부에서의 경과구(마디 164-174)는 제시부의 경과구에서 첼로의 하행하는 주제 선율(마디 28-29)이 B장조로 연결되어 제2주제 전까지 전개되었다면, 재현부에서는 첼로의 하행하는 주제 선율(마디 167-168)이 E장조로 연결되어 제2주제로 이어지는 것이 다른 점이다. 이것은 제2주제로 가기 위한 조성을 미리 전개해 줌으로써 제1주제와 제2주제의 자연스러운 연결을 추구한 것으로 보인다.

제2주제를 뒤 따르는 코데타(마디 65-94)는 마디 79를 기준으로 다른 첼스처로 등장하는 주제 선율에 따라 전반부(마디 65-78)와 후반부(마디 79-94)로 나눌 수 있다. 다시 전반부(마디 65-78)는 주제를 제시하는 악기 운용에 따라 두 부분으로 나뉘며 후반부(마디 79-94)는 다르게 나타나는 텍스처에 따라 두 부분으로 나뉜다.

코데타의 전반부는 앞부분(마디 65-70)과 뒷부분(마디 71-78)로 나눌 수 있는데 뒷부분은 앞부분의 악기 운용만 바뀌어 반복하는 짜임새이다. 코데타 전반부의 앞부분(마디 65-70)은 피아노 오른손이 주제 선율을 제시한다. 마디 65-66에서 4분음표와 2분음표 그리고 4분음표의 당김음 형태 음형과 마디 67부터 등장하는 제1주제의 음형 d가 연결되어 하나의 주제 선율을 이룬다. 이 두 개 음형으로 이루어진 주제 선율은 코데타 전체에 등장한다.

악보 예 27) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제1악장, 마디 65-68

이 때 피아노 왼손은 제시부의 경과구와 똑같이 셋잇단음표의 펼침 화음 음형으로 반주하는데 이는 곡의 긴장감을 지속시키는 것이다. 또한 마디 68의 첫 박부터 69의 첫 박까지의 조성이 고전주의 음악에 많이 사용되지 않는 부속 화음으로 등장한다. 이는 낭만주의 음악을 예비하는 것으로 볼 수 있다(V^6/III , V/VI , V^6/II , V/V).

코데타 전반부의 뒷부분(마디 71-78)은 주제를 제시하는 악기가 첼로로 바뀌어 연주된다. 그러나 앞부분과 달리 피아노 오른손과 왼손에서 16분음표의 펼침 화음 음형으로 주제 선율을 반주하며 곡의 긴장감을 더욱 지속시킨다. 코데타의 후반부(마디 79-94)에서는 마디 79-88까지 셋잇단음표 형태의 스케일이 주제 선율로 등장한다. 이 주제 선율은 피아노 오른손에서 시작하여 첼로 그리고 피아노 왼손으로까지 이어져 세 개의 성부에서 주고받는데 이는 첼로와 피아노의 대등함을 드러내는 전개 방식중 하나라고 할 수 있다.

마디 89-94는 발전부로 가기 위한 연결 부분이다. 이 부분에서는 첼로와 피아노 왼손이 제1주제의 음형 a를 주고받으며 시작한다. 이는 발전부 첫 시작에 등장하는 제1주제의 음형 a를 예비한 것으로 자연스러운 연결을 위한 작곡가의 의도로 해석 할 수 있다.

재현부에서의 코데타(마디 202-231)는 딸림조인 E장조로 시작되었던 제시부와 달리, 이 곡의 원조인 A장조로 시작되며 조성의 변화만 있을 뿐 주제를 제시하는 악기 운용 방법이나 주제를 제시하는 전개 방식은 제시부와 똑같이 재현된다.

2) 제3악장 분석

제3악장은 2/4박자의 E장조로 시작하는 ‘아다지오 칸타빌레’ (Adagio cantabile, 차분하면서 노래하듯이)의 느린 서주부와 2/2박자의 E장조로 시작하는 ‘알레그로 비바체’ (Allegro vivace, 쾌활하며 명랑하고 생동감 있게)의 소나타알레그로형식에 의한 주요부로 구성되어 있다. 제3악장은 아다지오의 짧은 서주를 제외하고는 전형적인 소나타알레그로형식을 따르고 있다.³⁶⁾ 이러한 단언을 기준으로 하여 제3악장을 세부적으로 구분한 내용을 아래 <표 6>에 제시한다.

구분		마디	조성
서주부		1-18	EM
제시부	제1주제부	19-33	AM
	경과구	34-45	AM-EM
	제2주제부	46-60	EM
	코데타	61-76	EM
발전부	제1부분	77-88	am-dm-gm
	제2부분	89-103	CM-FM-CM
	재경과구	104-111	cm-AM
재현부	제1주제부 재현	112-127	AM
	경과구	127-141	AM
	제2주제부 재현	142-156	AM
	코데타	157-172	AM
코다		172-220	AM

<표 6> 《첼로 소나타 제3번》 제3악장 형식

36) 김용환, 『19세기 음악』, 190.

《첼로 소나타 제3번》 제3악장의 마디 1-18까지는 서주부로 본 악장의 주요부 조성인 A장조의 딸림조 또는 제2악장의 조성인 a단조의 딸림조인 E장조로 시작된다. 이 서주부는 마디 9를 기준으로 둘로 나눌 수 있다. 그 구분의 기준은 마디 1-8의 내용이 악기운용의 차이를 주고 반복됨에서 찾는다. 다시 말해 서주의 선율을 제시하는 악기에 따라 두 개의 부분으로 나눌 수 있다. 피아노와 첼로가 마디 1-8까지의 여덟 마디에 걸친 서주의 선율을 먼저 제시한 후, 마디 9-18까지 피아노 없이 첼로가 이 선율을 반복한다.

서주의 주선율(마디1-8)은 선행악절과 후행악절로 나뉘는 한 도막 형식이다. 선행악절(마디 1-4)과 후행악절(마디 5-8)은 피아노 왼손의 알베르티 베이스 위에서 피아노 오른손이 주선율을 제시할 때, 첼로는 그 선율을 화음의 구성으로 함께 연주한다. 다시 말해 첼로는 피아노 오른손 선율의 3도 또는 4도 음정 아래에서 피아노 선율과 거의 유사한 리듬 패턴과 함께 호모포니적으로 이를 뒷받침한다.

악보 예 28) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 1-8

선행악절(마디 1-4)과 후행악절(마디 5-8)에서 주선율의 음형을 비교해보면, 선행악절 마디 1-2의 음형은 4분음표와 16분음표로 이루어져 있고 후행

악절의 마디 5-6의 음형은 선행악절의 음형에서 붓점이 추가되어진 리듬적 특징을 나타내고 있다. 마디 9-18은 피아노에서 연주되었던 주선율을 첼로가 반복한다. 이 때 피아노 왼손 한 옥타브 아래에서 알베르티 베이스로 피아노 오른손은 꾸밈음으로 첼로 선율을 반주한다. 이러한 서주의 악기 운용 내용은 독주악기인 첼로의 역할이 강조됨을 나타낸다. 마디 14 이후부터는 소나타알레그로형식의 제시부 시작 조성인 A장조를 준비하고 A장조의 딸림 화음이 강조되며 서주부가 마무리된다.

서주에 뒤 따르는 제1주제부(마디 19-33)는 마디 27을 기준으로 두 부분으로 나눌 수 있으며 마디 27 이하의 후반부는 마디 19-26까지의 첼로가 제시한 제1주제 선율의 반복이다.

첼로에 의해 제시되는 제1주제(마디 19-26)는 두 부분으로 나눌 수 있다. 다시 말해 제1주제는 마디 19-22까지의 선행악절이 반복되어 여덟 마디 구성을 갖고 있다. 제 1주제의 선행 악절(마디 19-22)은 동기 x와 동기 y를 주축으로 구성되었다.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) for measures 19-22. The Violin part is in the treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a common time signature. It features two motifs: '동기 x' (Motif x) and '동기 y' (Motif y). The Piano part is in the bass clef with the same key signature and time signature. It features a 'pp' dynamic and 'A2 지속음' (A2 sustained sound) in the bass line.

악보 예 29) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 19-22

동기 x는 네 개의 4분음표와 하나의 점 2분음표로 결합된 리듬적 특징을 갖고 있으며 첫 음이 3도로 두 번째 음이 2도로 하행 도약한 후 다시 3도

상행 도약하는 4분음표 음형으로 되어있고 점 2분음표로 다시 2도 하행하는 선율적인 특징을 갖고 있다. 동기 y는 네 개의 8분음표로 이루어져 첫 음과 두 번째 음은 슬러로 연결되고 세 번째 음과 네 번째 음은 스타카토로 되어있어 단순한 8분음표의 반복을 아티클레이션을 통해 음악적으로 변화시켰다. 동기 y의 선율적 진행은 순차하행 후 다시 상행하여 보조음형을 갖는 것이다. 이 동기 y는 연달아 2번 반복되어 선행악절의 후반부를 마무리한다. 제3악장 동기 y의 선율 전개 방식은 제1악장 동기 c의 선율 전개 방식과 비슷하다(악보 예 18, 참조). 이렇게 하나의 동기를 포함한 선율을 제시한 후 반복하는 전개방식은 제1악장과 제3악장의 제시부 주제 짜임새의 공통점이라고 할 수 있다.

제3악장 제1주제부의 마디 19-26의 첼로에 의한 제 1주제를 마디 27-33까지의 피아노 오른손에서 받을 때, 첼로는 다섯 마디에 걸쳐 A^2 음을 지속적으로 연주하고 피아노 왼손은 마디 19-26까지 수직적인 화음이 아닌 분산화음으로 반주한다. 마디 19-26의 첼로의 지속음은 피아노의 왼손 지속음의 내용을 받아 준 것으로 볼 수 있다.

제2주제부(마디 46-60)도 제 1주제부와 같이 여덟 마디로 구성된 전반부(마디 46-53)와 후반부(마디 54-60)로 나뉜다. 후반부는 전반부의 음악적 내용을 다른 악기 운용을 수반하며 반복한 것이다. 제2주제부의 핵심인 전반부는 네 마디 단위 악절(마디 46-49)의 반복으로 구성되어 있다.

제2주제를 구성하는 네 마디 단위 악절(마디 46-49)은 제1주제의 딸림조인 E장조로 시작하며 제2주제 선율은 첼로와 피아노가 질문과 응답하듯이 주고받으며 하나로 연결되어 전개된다. 첼로에서 아주 단순하고 짧은 보조적 진행을 특징으로 하는 음형 a와 첼로의 음형을 이어받아 상하행하는 피아노의 수직화음의 선율로 이루어져있다.

음형 a

dolce

제 2주제 선율이 하나로 연결됨

p

pp

상하행 진행

악보 예 30) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 46-49

첼로에서 제시되는 음형 a는 2분음표와 점 4분음표 그리고 8분음표가 반음계적으로 상하행하는 리듬적 특징을 가지고 있다. 그리고 제 2주제부 전체에서 모방 또는 변형되는 음형 a는 2분음표 앞에 붙어있는 꾸밈음 형태가 제 2주제부에서 변형되어 등장할 때 생략되기도 한다.

이 음형을 제1악장의 제1주제 음형 a와 제 3악장의 제1주제 음형 a와 비교해보면, 제3악장의 제1주제 음형 a의 리듬(♩♩♩♩) 그리고 제1악장의 제1주제 음형 a의 리듬(♩♩)에서 제3악장 제2주제 음형 a의 리듬(♩♩♩)은 붓점이 더해지면서 새롭게 바뀌었을 뿐 아니라 제1악장의 제1주제와 제3악장의 제1주제보다 한 옥타브위로 음역이 높게 전개되어 나타난다.

첼로에 이어 연결되는 피아노 오른손의 주선율(마디 47-49)은 순차적인 수직화음의 선율로 진행하며 선행악절(마디 46-49)의 피아노 선율은 후행악절(마디 50-53)의 피아노 선율에서 화성만 변화되어 똑같이 반복된다. 또한 선행악절의 피아노 오른손 선율은 8분음표의 화음으로 구성되어있지만 반복되는 음을 제외하면 $f^{\#1} \rightarrow g^{\#1} \rightarrow a^1 \rightarrow g^{\#1}$ 음으로 이루어진 선율로 볼 수 있다. 이 선율이 마디 51-53에서는 $a^{\#1} \rightarrow a^{\#1}$ 음으로 바뀌어 반복되고 마디 56에서는 $f^{\#1} \rightarrow a^1 \rightarrow f^{\#1}$ 음으로 축소된 형태의 선율로도 등장한다. 또한 제 2주제를 확대하는 마디 54-60은 제2주제의 음형 a가 리듬의 변화, 보조음형을 이루

는 음정변화 등을 수반하며 피아노와 첼로가 주고받는다. 이렇게 제3악장에
서의 제1주제와 제2주제는 유기적 관계를 갖기 보다는 대조적인 관계에 있
다고 볼 수 있다.

위의 내용을 바탕으로 첼로와 피아노가 제2주제 선율을 효과적으로 연주
하기 위해서는 첼로의 음형에 피아노는 응답하듯이 8분음표를 연주하는데
이 때 8분음표 음형을 모두 크게 치지 않고, 위에서 제시한 주요 음들을 위
주로 연주하며 오른손에서의 주제 선율이 드러날 수 있도록 연주해야 한다.

재현부에서의 제1주제부와 제2주제부가 모두 원조인 A장조로 시작하여
고전적인 소나타알레그로형식을 뒷받침해준다. 제1주제부는 주제의 제시와
구성이 제시부와 같지만, 수직적인 화성으로 반주했던 피아노 반주부가 피
아노 오른손과 왼손에서 16분음표 형태의 펼침 화음으로 변화되어 곡의 긴
장감을 더하고 피아노 왼손과 첼로는 화성의 베이스 음으로 반주하며 곡의
안정감을 유지시킨다. 제2주제부는 제시부와 같다.

지금까지 위에서 분석한 제1주제와 제2주제에서의 운용된 동기와 음형이
발전부에서는 어떻게 모방 또는 변형되어 발전되는지 첼로와 피아노 두 악
기의 관계를 중심으로 알아보려고 한다. 우선 발전부(마디 77-111)는 재경과
구를 포함하여 세 부분으로 나눌 수 있다(마디 77-89, 마디 89-103, 마디
104-111). 특히 발전부의 전체에서는 제1주제의 동기 x가 중심에 있다(악보
예 29, 참조). 다시 말해 이 동기 x는 발전부의 전체에서 모방되고 변형되
어 계속적으로 운용된다.

발전부의 첫 번째 부분(마디 77-89까지)은 제1주제의 동기 x가 a단조로
전조되어 마디 77의 첼로에서 등장하며 피아노 반주부와 함께 제시부 시작
의 텍스처와 동일하게 나타난다.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) in 3/8 time, key of D major. Measure 77 features a circled note in the Violin part labeled '동기 x 모방' (Motif x imitation) and a circled note in the Piano part labeled '2도 하행 동형 진행' (2-degree descending homophonic progression). The Piano part consists of a steady eighth-note accompaniment.

악보 예 31) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 77-78

이 텍스트의 제1주제 동기 x는 후반부에 순차 상행하는 16분음표를 수반하는 변형으로 시작된다. 발전부를 시작하는 이 두 마디의 동기는 바로 다음 마디(마디 79-80)에서 이도 동형진행으로 반복된다. 이 네 마디 이후에 발전부의 첫 번째 부분은 동기 x의 운용과 구성에 따라 마디 81-86 그리고 마디 87-89의 세 부분으로 나눠 볼 수 있다.

마디 77-80까지 이도 동형진행 속에 담긴 부속화음을 통해 마디 81은 G장조로 시작한다. 마디 81부터는 제1주제 동기 x의 첫 마디만을 발전시킨다. B음으로 시작한 동기 x의 단편은 마디 86에 이르러 E음으로 시작하는 이도 동형진행을 한다.

마디 87-89는 C장조로 전조되어 앞의 두 부분과 다르게 동기 x를 전체적으로 모방하지 않고 동기 x를 이루는 네 음 중에서 3도 하행하는 앞의 두 음만을 반복하며 전개한다. 이러한 두 음으로 마디 87-88을 이끄는 이 음형은 첫 음이 F음에서 C음까지 이도 상행하며 동형 진행한다.

이렇게 제1주제의 동기 x가 첼로에서 지속 반복 할 때, 피아노의 리듬을 살펴보면 마디 81-84는 8분음표 리듬형의 페달 포인트가 한 마디 간격으로 피아노 왼손과 오른손에서 주고받으며 전개된다. 그리고 마디 85-86과 마디 87-88은 8분음표의 리듬을 주고받는 형태가 한 마디 안에서 피아노 왼손과 오른손이 8분음표 네 개의 음을 주고받다가 두 음씩 주고받으며 축소되는

모습을 보인다. 이는 첼로부분에서 제1주제의 동기 x에 따라 변형되는 것이며 특히 마디 85-86에서 첼로의 동기 x의 텍스처가 변화하지 않았음에도 피아노 반주에서 8분음표의 리듬형이 바뀐 것은 마디 87-88의 변화되는 첼로의 동기 x의 텍스처를 예비하는 것이라고 해석할 수 있다.

그러므로 이 부분을 효과적으로 연주하기 위해 피아노는 모든 다이내믹을 첼로보다는 상대적으로 작게 연주하며 동기 x의 텍스처가 잘 드러나게 할 필요가 있다.

C장조의 으뜸화음으로 시작하는 발전부의 두 번째 부분(마디 89-103)은 첫 번째 부분과 다른 동기를 바탕으로 등장한다. 마디 89-90의 피아노와 첼로에 의한 동기는 마디 89의 피아노 왼손에서 16분음표의 상하행하는 화려한 스케일의 음형 b와 마디 90의 첼로에서 더블 스탱으로 점 4분음표의 붓점 리듬과 스탱카토의 8분음표가 순차 하행하는 음형 c의 결합이다.

악보 예 32) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 89-90

이 동기는 제2주제부(마디 46-60) 중에서 마디 47부터 피아노 왼손에서 등장하는 8분음표의 상하행하는 수직 화음과 마디 56의 첼로에서 등장하는 음형이 변형되어 결합된 동기이다. 이 동기는 마디 92-93에서 반복되고 그 후 F장조로의 이동을 준비하며 이도 동형진행 된다. 마디 95부터 피아노 오른손과 첼로는 근접모방(Stretto)으로 첼로에서 등장했던 음형을 캐는 기법으

로 대위적 구성을 한다.

피아노 오른손과 첼로가 캐논 기법으로 대위적 모방

Vc. 95

Pno. 95

악보 예 33) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 95-96

발전부와 재현부를 연결하는 재경과구(마디 104-111)는 여덟 마디로 구성되어 있다. 이 부분의 시작은 발전부 첫 번째 부분의 첼로에서 나타나는 제 1주제의 동기 x가 피아노의 오른손과 왼손에서 c단조로 전조되어 유니슨으로 나타난다. 그리고 네 번 반복을 이도 동형진행으로 하고 있다.

Vc. 104

Pno. 104

은음계적 상행

동기 x

ri-tar--dan--do

pp

cresc.

보조음

cresc.

악보 예 34) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 104-111

마디 104-111까지 각 마디의 첫 음들($e^{\flat 1}$, f^1 , g^1 , a^1)과 두 번째 음들(c^1 , d^1 , e^1 , f^1 , $f^{\sharp 1}$, e^1) 그리고 세 번째 음들(b^1 , c^1 , d^1 , f^1 , a^1)을 살펴보면 온음계적으로 상행하면서 c단조에서 A장조의 도달하기 위한 전조의 과정을 갖고 있다. 다시 말해 마디 104-107의 피아노 부분은 A음으로 도달하기 위해 순차적 진행하는 부분으로 볼 수 있고, 마디 108-111은 첼로에서 등장하는 A음의 페달 포인트와 피아노 부분의 A음은 원조인 A장조로 재현부를 시작하려는 준비 작업으로 볼 수 있다.

이 부분을 연주하기 위해서는 지속적으로 등장하는 A음이 강조될 수 있도록 각 마디의 약박에서 움직이는 반음계적 진행이 두드러지지 않게 연주해야 한다.

코다 부분(마디 172-220)은 크게 마디 207을 기준으로 제1주제의 동기 x와 y의 짜임새에 따라 전반부와 후반부의 두 부분으로 나눌 수 있다. 다시 전반부(마디 172-206)는 187을 기준으로 둘로 나뉘는데 그 나누는 기준은 악기 운용에 따라 바뀌는 동기 x와 y의 짜임새에 있다.

코다의 전반부 전체(마디 172-206)는 동기 x를 한 마디로 시작한 후 동기 y가 지배적으로 나타나는데 전반부의 앞부분(마디 172-186)은 첼로가 제1주제의 동기 x를 한 마디로 시작한 후 피아노 오른손이 동기 y를 연주한다.

악보 예 35) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 173-176

이에 피아노 왼손에서는 분산화음이 나타나며 마디 179-180은 16분음표의 분산화음 음형이 전개된다. 전반부의 뒷부분(마디 187-206)은 피아노에서 동기 x를 연주한 후 첼로에서 동기 y가 등장한다.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) from measures 187 to 190. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).
 - Measure 187: The Piano part has a melodic line with a slur over measures 187-188, labeled '동기 x'. The Violin part has a similar melodic line.
 - Measure 188: The Piano part continues with a similar melodic line. The Violin part continues with a similar melodic line.
 - Measure 189: The Piano part has a similar melodic line. The Violin part has a similar melodic line.
 - Measure 190: The Piano part has a similar melodic line. The Violin part has a similar melodic line.
 An arrow points from the '동기 x' label in the Piano part to the '동기 y' label in the Violin part, indicating the transfer of the rhythmic motif.

악보 예 36) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 187-190

코다 전반부의 앞부분과 다르게 뒷부분(마디 187-206)은 마디 195부터 12마디가 추가되어 전개되는데 이 부분에서 피아노 오른손에서 동기 y가 지배적으로 나타나며 8분음표의 분산화음이 16분음표의 음형으로 분할되어 펼침 화음이 지속 전개된다. 이는 클라이막스로 가기 위해 상승시키는 역할을 하는 것으로 해석 할 수 있다.

코다의 후반부(마디 207-220)는 제1주제 동기 x가 지속적으로 전개된다. 첫 네 마디(마디 207-210)는 첼로와 피아노 하성부가 한 마디 간격으로 제3악장의 제1주제의 동기 x를 주고받는다.

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) from measure 207 to 209. The Violin part features a melodic line with a box labeled '동기 x' (motif x) above it. The Piano part has a complex rhythmic accompaniment with a box labeled '모방' (imitation) below it. Both parts are marked 'ff'.

악보 예 37) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 207-209

또한 이 제1주제의 동기 x는 다음 네 마디(211-214)의 첼로와 피아노 왼손에서 하행 진행하며 유니슨으로 나타난다. 이에 피아노 오른손은 16분음표의 분산화음 음형으로 전개되며 곡의 긴장감을 지속시킨다. 마지막 네 마디(마디 215-220)는 제시부에서 제1주제의 피아노 왼손에서 등장한 A음의 페달 포인트를 다시 등장시킨다. 또한 제1주제의 동기 x를 같은 음형으로 네 번 반복하며 제1주제의 텍스처를 강조하면서 원조(A장조)로 강하게 마무리된다.

이제까지는 제3악장의 제1주제부, 제2주제부의 동기와 음형 그리고 발전부에서의 동기와 음형들이 어떠한 형태로 변형, 발전되어 나타나는지에 대해 분석하였다. 이제 제1주제부와 제2주제부를 연결하는 경과구와 제2주제부와 발전부를 연결하는 코데타에서는 이러한 동기들과 음형들이 어떠한 형태로 등장하는지에 대해 알아보려고 한다.

제1주제부와 제2주제부를 연결하는 경과구(마디 34-45)는 각 부분의 변화하는 패시지와 구성에 따라 세 부분(마디 34-37, 마디 38-41, 마디 42-45)으로 나눌 수 있다. 경과부 전체(마디 34-45)는 제시부 제1주제의 동기 x와 y가 지속적으로 상하행하는 선율라인이 변형되어 16분음표 음형의 스케일로 상행과 하행을 반복 한다. 피아노 왼손에서는 수직적인 화음으로 오른손

을 반주하는데 이 부분을 연주할 때에는 오른손의 빠른 패시지로 인해 급하게 연주되거나 흐트러질 수 있는 박자를 왼손의 반주로 조절하면 효과적으로 연주 할 수 있다.

경과구의 첫 번째 부분(마디34-37)은 피아노 왼손의 수직적인 화성과 첼로에서 이도 간격으로 전개되는 음형이 서로 교차되어 주고받으며 전개된다. 그 사이에 피아노 오른손이 원조인 A장조의 으뜸화음과 딸림 7화음의 16분음표 음형으로 스케일을 연주한다. 그리고 경과구의 두 번째 부분(마디 38-41)은 피아노 오른손이 상하행하는 16분음표의 스케일이 아닌, 분산화음의 반복적인 음형으로 변화하여 나타난다. 이 때 피아노 왼손과 첼로가 3도 간격을 유지하며 서로 주고받고 이러한 패시지는 마디 40에서 피아노 오른손과 왼손으로 바뀌어 연주된다.

34 첼로와 피아노 왼손이 교차하며 주고받음

Vc. *p*

Pno. *p*

Vc. *cresc.*

Pno. *cresc.*

악보 예 38) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번,》, 제3악장, 마디 34-39

이 부분은 첼로와 피아노 왼손에서 주고받는 음형이 잘 드러나도록 피아노 오른손의 16분음표 음형을 상대적으로 줄여서 연주하도록 한다. 경과구

의 세 번째 부분(마디42-45)은 앞의 두 부분에서 상승 진행되어온 전개를 첼로와 피아노 오른손에서 상행하는 B장조의 스케일로 연주하며 클라이막스를 이룬다. 그리고 다시 하행하여 경과구를 마무리하고 제2주제로 연결된다.

재현부의 경과구(마디 127-141)는 피아노 오른손에서 계속적으로 전개되던 16분음표의 스케일을 마디 129-132에서 피아노 오른손과 첼로가 주고받으며 전개되고 경과구의 세 번째 부분이 B장조가 아닌 E장조로 등장하여 마무리된다. 이를 제외하고는 제시부의 경과구와 같다.

제2주제 다음 이어지는 코데타(마디 61-76)도 경과구와 마찬가지로 변화하는 패시지에 따라 세 부분(마디 60-64, 마디 65-71, 마디 71-76)으로 나눌 수 있다. 코데타도 경과구와 비슷하게 전반적으로 16분음표의 음형으로 전개되지만 피아노 오른손에서 지속적으로 전개되었던 경과구와는 달리, 첼로와 피아노 오른손이 16분음표의 스케일을 주고받고 피아노 왼손에서는 계속적으로 16분음표의 분산화음과 스케일이 전개된다.

코데타의 첫 번째 부분(마디 61-64)은 E장조 으뜸화음의 16분음표 스케일을 한 마디 간격으로 첼로와 피아노 오른손에서 주고받으며 전개된다. 이것은 제2주제의 마디 47-49에서 상하행하는 8분음표가 16분음표로 변형된 것으로 해석 할 수 있다.

첼로와 피아노 오른손이 주고받음

악보 예 39) 베토벤, 《첼로 소나타 제3번》, 제3악장, 마디 61-64

코데타의 두 번째 부분(마디 65-70)은 피아노 왼손에서만 16분음표의 스케일이 상행하며 등장하고 첼로와 피아노 오른손이 3도 간격의 화음을 이루며 같은 리듬형으로 전개된다. 코데타의 세 번째 부분(마디 71-76)은 8분음표의 하행하는 선율을 피아노 오른손과 첼로가 서로 주고받으며 발전부로 연결되는데, 이는 발전부의 조성을 준비하는 음형으로 볼 수 있다.

재현부의 코데타(마디 157-172)에서는 제시부의 코데타와 다르게 원조인 A장조로 전개되고 코데타의 두 번째 부분(마디161-166)의 마디 164-166을 제외하고는 제시부와 같다.

Ⅲ. 결 론

1796-1815년에 작곡된 베토벤 첼로 소나타 5곡에서 1815년에 작곡된 첼로 소나타 두 곡을 본 논문의 <본론 1>에서 제시한 한국에서 출판된 문헌의 일반적인 창작시기구분에 적용할 때, 어느 시기로 보아야 하는지에 대한 문제가 생긴다. 이 문제를 해결하기 위해 집중한 베토벤 창작시기 구분에 대한 연구에서 베토벤이 창작한 곡들이 장르마다 창작시기 구분이 다르게 적용되어야 함을 확인했다. 그러므로 베토벤의 첼로 소나타 5곡은 《첼로 소나타 제1번》과 《첼로 소나타 제2번》은 초기(또는 제2기), 《첼로 소나타 제3번》은 중기(또는 제2기) 그리고 《첼로 소나타 제4번》과 《첼로 소나타 제5번》은 후기(또는 제3기)로 나뉜다.

베토벤 첼로 소나타 5곡에서 첼로와 피아노의 변화하는 관계를 다시 살펴보니 본 논문의 <본론 1>에서 제시한 첼로 소나타 5곡의 시기구분이 적합함을 재확인 할 수 있었다. 이러한 결론의 근거는 《첼로 소나타 제1번》은 첼로보다는 피아노가 주제 제시를 더 많이 제시하고 주도적이었으며 《첼로 소나타 제2번》은 두 악기가 주제를 모방하여 주고받는 등 베토벤 이전의 작곡가들의 독주소나타에서 보여준 피아노의 독주적인 성향에서 벗어나려는 베토벤의 시도가 나타났다. 하지만 이 작품에서도 두 악기가 대등하다고 볼 순 없었다.

그러나 《첼로 소나타 제3번》에서는 하나의 주제를 두 악기가 연결하여 형성, 하나의 악기로 제시된 주제를 서로 모방, 변형하여 주고받는 등의 형태가 지속적으로 나타났다. 이는 첼로와 피아노 두 악기의 역할이 대등함을 확인할 수 있는 근거가 된다.

《첼로 소나타 제4번》과 《첼로 소나타 제5번》에서는 《첼로 소나타 제3번》에서 제시된 두 가지 형태를 다시 한 번 보여줌으로서 두 악기의 대등

한 관계가 더욱 확고해졌음을 확인시켜주었다.

《첼로 소나타 제3번》의 제1악장과 제3악장을 중심으로 음악 어법적인 특징과 첼로와 피아노 두 악기간의 관계를 중심에 두고 분석하여 얻은 결론적 내용은 다음과 같다.

제시부의 두 주제를 분석한 결과 두 악기간의 대등한 관계를 확인할 수 있었다. 그 근거는 하나의 주제를 두 개의 악기 즉, 두 개의 음색으로 형성하는 것 그리고 또 다른 하나는 하나의 악기가 하나의 주제를 연주하고 다른 악기가 그 주제를 받아서 확보하는 내용이다. 예를 들어 첫 번째로 제시된 방법은 제1악장의 마디 1-12(제1주제), 제1악장의 마디 38-50(제2주제), 제3악장의 마디 46-53(제2주제)에서 확인 할 수 있고, 두 번째로 제시된 방법은 제3악장의 마디 19-26(제1주제 첼로 제시)와 마디 27-33(제1주제 확보 부분 피아노 제시)에서 확인 할 수 있다.

또한 발전부에서는 주제를 구성하는 동기와 음형들이 첼로와 피아노에 의해 모방 관계를 형성하며 발전부의 많은 부분을 이룬다. 이는 두 악기의 대등함을 다시 한 번 확인시켜주는 것이다. 발전부의 많은 부분을 차지하는 모방 방법은 하나의 동기 또는 음형을 두 개의 악기 즉, 두 개의 음색으로서 모방하는 것이다. 또 하나는 하나의 동기 또는 음형이 하나의 선율로 형성되어 두 개의 악기가 모방하는 것이다. 예를 들어 첫 번째 모습은 제1악장 발전부의 제2부분(마디 107-140), 제3악장의 첫 번째 부분(마디 77-89)에서 확인 할 수 있고, 두 번째 방법은 제1악장 발전부의 제1부분(마디 95-107), 발전부의 종결구(마디 140-151)에서 확인 할 수 있다. 이러한 내용을 바탕으로 발전부에서도 두 악기의 대등한 관계를 확인할 수 있었으며, 첼로와 피아노는 동등한 위치에 있다고 확실하게 결론을 지을 수 있는 근거가 되었다.

참 고 문 헌

- 김미옥, 차호성, 오희숙. 『피아노 문헌 연구 1』. 서울 : 심설당, 2012.
- 김방현 역. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 1 : 베토벤』. 서울 : 음악세계, 1999.
- 김용환. 『19세기 음악』. 서울 : 음악세계, 2005.
- 오혜숙. 『첼로의 새로운 이해』. 서울 : 학림사, 2005.
- 차호성, 오희숙. 『들으며 배우는 관현악문헌 : 실내악 1』. 서울 : 심설당, 2003.
- 허영한, 김문자, 외 5인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울 : 심설당, 2009.
- Grout, Donald J., Palisca, Claude V. and Burkholder, J. Peter. 서우석 역. 『그라우트의 서양음악사 2』. 서울 : 심설당, 1997.
- Grout, Donald J., Palisca, Claude V. and Burkholder, J. Peter. 민은기 외 6인 역. 『그라우트의 서양음악사 2』. 제7판의 개정판. 서울 : 이앤비 플러스, 2013.
- John, Gillespie. 『피아노 음악』. 제2판. 김경임 역. 대구 : 계명대학교 출판부, 2005.
- kerman, Joseph, Tyson, Alan. “Beethoven, Ludwig van” , *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, edited by stanley sadie, Vol. 3, 95, 2nd Edition London Macmillan Publishers, 2002.
- Webster, James, Feder, Georg. “Haydn, Franz Joseph” , *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, Vol. 11, 228, 2nd Edition London Macmillan Publishers, 2002.

김용환. “피아노 제작기술의 발달과 그 영향,” 『음악과민족』 제26호 (2003) : 365-392.

석사학위논문

고정임, “베토벤 첼로 소나타 제4번 Op. 102-1과 제5번 Op. 102-2의 비교 연구,” 동아대학교 석사학위논문, 2013.

금우람. “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로,” 한양대학교 석사학위 논문, 2011.

김금란, “베토벤 첼로 소나타 제5번 Op. 102 No. 2 in D Major 제1악장의 분석 연구,” 단국대학교 석사학위논문, 2008.

김봄이. “베토벤의 <피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 A장조 Op.69>에 나타난 피아노와 첼로의 관계 연구,” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2013.

김상아, “Ludwig van Beethoven의 피아노와 첼로를 위한 소나타 제3번 가 장조 Op. 69 에 대한 분석 연구,” 공주대학교 석사학위논문, 2015.

김선미, “베토벤 피아노와 첼로를 위한 소나타 Op. 5 no. 2의 분석 연구,” 경원대학교 석사학위논문, 2010.

김은경. “베토벤 『피아노와 첼로를 위한 소나타 작품 69, 3번』 제1악장의 분석 연구,” 목원대학교 석사학위논문, 2010.

김해연. “L. v. Beethoven Piano sonata Op. 2, No. 2에 관한 연구,” 한양대학교 석사학위 논문, 2011.

박예리나, “베토벤 첼로소나타 제3번 분석: 첼로와 피아노의 관계를 중심으로 ,” 한양대학교 석사학위논문, 2016.

박진경, “L. v. Beethoven piano Sonata in F Minor Op. 2, No.1에 관한 연구,” 이화여자 대학교 석사학위논문, 2002.

- 신자연. “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 2 No. 3에 관한 연구,” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2011.
- 신태양. “베토벤 바이올린 소나타 제1번 D장조 Op. 12 분석 연구: 독주 악기와 반주간의 관계를 중심으로,” 성신여자대학교 석사학위 논문, 2017.
- 신나래. “L. v. Beethoven piano sonata op. 109에 관한 연구 : 피아노 연주를 위한 구조 분석 및 해석,” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2012.
- 이미수. “L. v. Beethoven Op. 110에 나타난 후기 피아노 소나타 특징 연구,” 계명대학교 석사학위 논문, 2004.
- 이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ‘크로이처’ > 연구,” 성신여자대학교 박사학위 논문, 2011.
- 오다원. “베토벤 《첼로 소나타 제3번》 (A장조, Op. 69) 분석 연구 : 첼로와 피아노의 관계를 중심으로,” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 장은진. “베토벤 피아노 소나타 No. 29, Op. 106 <hammerklavier> 제 1악장 분석 연구: 낭만적 요소를 중심으로,” 한양대학교 석사학위 논문, 2016.
- 차아림. “L. v. Beethoven 첼로 소나타 제3번 Op. 69에 대한 연구 분석,” 경원대학교 석사학위 논문, 2008.
- 최선희. “베토벤 후기 피아노 소나타에 나타나는 푸가 기법 연구 : Piano sonata op. 110, A^b Major no. 31의 3악장 중심으로,” 성신여자 대학교 석사학위 논문, 2008.
- 최혜정, “Ludwig Van Beethoven cello sonata 연구 : 제3번, Op. 69를 중심으로,” 경희대학교 석사학위논문, 1991.

ABSTRACT

An Analytical Study of Beethoven's Cello Sonata

No. 3 A Major Op. 69

- Based on the Sonata Allegro style with 1 movement and
3 movements -

Nam Hee Lee

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This paper analyzed Beethoven(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)'s third work, 《Cello Sonata No. 3》(Op. 69) composed from 1807-8, from five cello sonatas written from 1796-1815. In this piece Beethoven establishes an equal position between the two instruments, cello and piano, which has important meaning to the musician playing the piano.

In order to study the comparative relationship between the cello and piano in this work, the general period division of Beethoven in various documents was examined but could be applied in the five cello sonatas. Therefore, a new period division applying and comparing characteristics of piano sonatas based on musical diction is suggested other than based on the year of creation of the five cello sonatas. The legitimacy of this division of period is reaffirmed by looking into the changing relationship between the cello and piano in Beethoven's five cello sonatas.

Analysis of the first movement and the third movement of 《Cello

Sonata No. 3》(Op. 69) reveals that the two instruments are equal in forming the theme. The way to achieve this equal relationship is to construct a theme by playing one theme with different instruments or different tones. Another way is for one instrument to play a single theme, that is, playing in one tone, and then another instrument to acquire the theme in a different tone. This can be seen in the development part.

The analysis of this paper expects that when playing this piece, the pianist will not simply play the accompaniment, but play in the same position as the cello.