



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](#)

신 인 선 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤 《피아노와 첼로를 위한
소나타 Op. 5, No. 1》 분석 연구

-베토벤이 작곡 당시 사용한 피아노를
적용하여-

2019

성신여자대학교 대학원

반주학과

구 원

베토벤 《피아노와 첼로를 위한
소나타 Op. 5, No. 1》 분석 연구

-베토벤이 작곡 당시 사용한 피아노를
적용하여-

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

구 원

인 준 서

구원의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장.....(서명 또는 인)

심사위원.....(서명 또는 인)

심사위원.....(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 1796-1815년에 걸쳐 창작된 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 5곡의 첼로소나타에서 두 악기간의 음악적인 관계를 살펴보고 5곡의 첼로소나타 중 1796년에 작곡된 《첼로소나타 1번》(op. 5, no. 1)에서 악곡 분석뿐만 아니라 작곡 당시에 사용한 피아노의 기능을 적용하여 분석하였다.

두 악기간의 음악적인 관계를 살펴보기 위해 베토벤까지의 첼로독주음악 창작사를 살펴보았고, 바로크 시대와 고전주의 시대에 이르러서도 첼로는 아직까진 독주악기로서 선호되지 않았음을 확인할 수 있었다. 18세기 실내악에서도 첼로가 저음악기의 역할에서 점차 선율악기로 가기까지 어떠한 변화가 있었는지 살펴보았다. 또한 첼로와 피아노와의 음악적 관계를 살펴보기 위해 베토벤의 5곡의 첼로소나타가 작곡 당시에 사용한 피아노와 어떠한 관계가 있는지 살펴보았다.

5곡의 첼로소나타 중 《첼로소나타 1번》을 분석하고 분석 후에는 작곡 당시 사용한 피아노의 기능을 적용하여 현대의 피아노로 연주할 때 새로운 해석과 두 악기간의 밸런스를 보다 더 효과적으로 연주할 수 있는 방안을 확인하였다.

본 논문의 분석은 이 작품을 연주할 때에 창작배경, 악곡 분석, 작곡가가 사용하였던 악기와 사회적인 환경까지도 고려하여 더 충분히 이 작품을 이해하고 연주하기를 기대하는 바이다.

목 차

논문개요

표 목차

악보 목차

I. 서론	1
II. 본론	4
1. 베토벤까지의 첼로독주음악 창작사	4
1) 바로크 시대 첼로독주음악	4
2) 고전주의 시대 첼로독주음악	5
3) 18세기 실내악에서의 첼로 역할	11
2. 베토벤이 사용한 피아노와 첼로소나타 창작의 관계	19
1) 발터(Walter) 피아노와 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》	20
2) 에라르(Erard) 피아노와 《첼로소나타 3번》	23
3) 브로드우드(Broadwood) 피아노와 《첼로소나타 4번》과 《첼로소나타 5번》	27
3. 베토벤 《첼로소나타 1번》(Op. 5, No. 1) 분석	32
1) 창작배경과 전체 형식	32
2) 제1악장 분석	33
3) 제2악장 분석	49
III. 결론	62

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 18세기 작곡가들의 현악기를 독주 악기로 사용한 작품의 수	6
<표 2> 보케리니 첼로소나타의 작곡년도와 작품 수	7
<표 3> 베토벤의 5개의 첼로소나타	9
<표 4> 베토벤의 5개의 첼로소나타 각 악장의 첼로의 최저음과 최고음 ...	11
<표 5> 베토벤이 사용한 피아노와 5개의 첼로소나타 전악장에서의 최저·최고음	19
<표 6> 《첼로소나타 1번》의 제1악장 형식	33
<표 7> 《첼로소나타 1번》의 제2악장 형식	49

악 보 목 차

악보 예 1) 보케리니, 《첼로소나타 6번》, 제1악장, 마디 6-10	9
악보 예 2) 하이든, 《현악4중주 Op. 20, no. 5》, 제1악장, 마디 13-17	12
악보 예 3) 하이든, 《현악4중주 Op. 33, no. 1》, 제1악장, 마디 1-12	13
악보 예 4) 하이든, 《현악4중주 op. 76, no. 1》, 제1악장, 마디 1-6	14
악보 예 5) 모차르트, 《현악4중주 D장조》, 제1악장, 마디 18-28	15
악보 예 6) 모차르트, 《현악4중주 D장조》, 제2악장, 마디 41-49	15
악보 예 7) 모차르트, 《현악4중주 D장조》, 제4악장, 마디 1-15	16
악보 예 8) 모차르트, 《현악4중주 B ^b 장조》, 제1악장, 마디 27-43	17
악보 예 9) 모차르트, 《현악4중주 B ^b 장조》, 제2악장, 마디 1-8	17
악보 예 10) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 6-11	21
악보 예 11) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 53-55	22
악보 예 12) 베토벤, 《첼로소나타 3번》, 제1악장, 마디 85-90	24
악보 예 13) 베토벤, 《첼로소나타 3번》의 제2악장, 마디 100-109	25
악보 예 14) 베토벤, 《첼로소나타 3번》의 제2악장, 마디 133-136	25
악보 예 15) 베토벤, 《첼로소나타 3번》, 제1악장, 마디 10-16	26
악보 예 16) 베토벤, 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 11-14	28
악보 예 17) 베토벤, 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 134-137	28
악보 예 18) 베토벤, 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 28-31	29
악보 예 19) 베토벤, 《첼로소나타 5번》, 제3악장, 마디 130-142	30
악보 예 20) 베토벤, 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 23-24	31
악보 예 21) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 1-11	34
악보 예 22) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 12-18	35
악보 예 23) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 29-31	37

악보 예 24) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 35-48	39
악보 예 25) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 73-82	41
악보 예 26) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 173-174	44
악보 예 27) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 185-187	44
악보 예 28) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 194-196	45
악보 예 29) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 64-66	46
악보 예 30) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 274-277	48
악보 예 31) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 1-10	51
악보 예 32) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 11-12	51
악보 예 33) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 25-34	53
악보 예 34) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 57-62	54
악보 예 35) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 74-79	55
악보 예 36) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 84-89	57
악보 예 37) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 117-134	58
악보 예 38) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 141-143	59
악보 예 39) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 145-147	60
악보 예 40) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 221-225	61
악보 예 41) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 234-244	61

I. 서론

본 논문은 피아노 반주자 입장에서 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《첼로소나타 1번》(op. 5, no. 1)을 분석 연구하여 피아노가 이 곡에서 첼로를 뒷받침하는 반주악기인지 아니면 첼로와 이중주를 하는 독주악기적인 역할을 수행하는지를 확인하고자 한다. 악곡 분석이 분명 연주해석에 도움을 주는 것은 사실이지만, 첼로를 독주악기로 하는 첼로소나타에서는 첼로에 그 무게 중심을 두는 분석이 이루어질 가능성이 있다. 본 논문에서는 《첼로소나타 1번》에서의 두 악기간의 음악적 관계를 좀 더 구체적으로 보기 위해 작곡 당시 베토벤이 사용한 피아노의 기능을 형식적 분석과 연결하고자 한다. 이 연구목적에 도달하기 위해 본 논문은 아래의 연구방법들을 단계적으로 진행할 것이다.

1796-1815년에 작곡된 베토벤 5곡의 첼로소나타에서 두 악기간의 음악적인 관계를 살펴보기 위해 그 이전의 첼로소나타 창작에 대한 내용을 살펴보고자 한다. 첼로소나타라는 독주음악의 창작사를 간단하게 정리함으로 베토벤의 5곡의 첼로소나타에서 첼로가 독주악기로서의 역할을 수행하는지 그리고 첼로가 독주악기로서 자리 잡았을 때 피아노가 어떠한 역할을 해야 하는지 파악할 수 있을 거라 본다.

두 번째 연구방법으로 베토벤의 5곡의 첼로소나타가 작곡 당시에 사용한 피아노와 어떠한 관계가 있는지를 살펴보고자 한다. 베토벤은 전 생애 동안 3-4대의 기능의 발달을 가진 피아노를 사용하였으므로 첼로소나타 창작년도와 연결하여 첼로소나타 작곡 당시 어떤 피아노를 사용했고, 그 피아노의 기능이 창작과 관계했는지를 파악해보고자 한다. 첼로소나타의 형식 분석, 음형 분석과 같은 악곡 분석이 상당히 중요하지만 작곡 당시에 사용한 피아노의 기능 또한 그 해석에 도움을 줄 것이다. 그러므로 본 논문에서는 베토

벤이 사용한 피아노와 첼로소나타 창작의 관계를 거론하게 될 것이다.

세 번째 연구방법은 《첼로소나타 1번》의 악곡 분석에 집중하고, 그 분석 내용에 작곡 당시에 사용한 피아노의 기능을 적용한다. 이를 통해 다이내믹, 아티큘레이션 그리고 두 악기간의 음악적 관계에 대해서 해석을 첨부하고자 한다. 창작 당시 피아노의 기능과 악곡 분석의 결합으로 본 논문에서는 두 악기간의 음악적 관계 확인과 객관적인 연주해석을 끌어내게 될 거라 여긴다.

베토벤의 첼로소나타를 분석 연구하면서 작곡 당시에 베토벤이 사용한 피아노와의 관계로 연구한 선행연구가 없음을 확인하였다. 학술연구정보서비스(RISS)에서 ‘베토벤 첼로소나타와 창작 당시 사용한 피아노’라는 범위에서 검색어를 뽑아 검색했을 때는 어떤 문헌도 검색되지 않았다. 그러나 ‘베토벤 첼로소나타’를 검색어로 하여 검색했을 때는 《첼로소나타 1번》을 분석 연구한 선행연구물은 찾아볼 수 있었다¹⁾. 그리고 《첼로소나타 2번》과 비교 분석한 선행문헌²⁾과 베토벤의 5곡 첼로소나타를 연구범위로 한 선행문헌³⁾의 수는 상당수에 이른다. 베토벤 첼로소나타를 창작 당시의 피아노의 기능과의 관계로 본 연구물은 없지만, 베토벤의 피아노 소나타는 창작 당시에 사용한 피아노의 기능과의 관계로 한 선행문헌들⁴⁾은 상당수에 이른다. 이러

1) 김하나, “베토벤 첼로 소나타에 대한 연구 : 제1번 바장조 작품5-1을 중심으로,” (관동대학교 석사학위논문, 2000).

김동미, “Program annotation : L. v. Beethoven 『Cello Sonata No. 1 in F Major, Op. 5』, F. Mendelssohn-Bartholdy 『Cello Sonata No. 2 in D major, Op. 58』, A. Ginastera 『Pampeana No. 2, Rhapsody for Cello and Piano, Op. 21』,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2019).

2) 김유나, “베토벤 첼로소나타 Op. 5, 1번과 2번의 제1악장 비교분석 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2019).

3) 최선미, “L. v. Beethoven Sonatas for Piano and Violoncello에 나타난 두 악기의 역할관계,” (한세대학교 박사학위논문, 2010).

4) 송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구: Beethoven 「발트슈타인」 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해,” (대진대학교 석사학위논문, 2005).

주은정, “피아노 구조의 발달과 베토벤 피아노 어법과의 상호관계,” (경북대학교 석사학위논문, 2011).

이민아, “피아노 발달 과정에 따른 베토벤 피아노 소나타 연구,” (충남대학교 석사학위논문, 2012).

한 선행연구는 본 연구의 가능성을 확인시켜주었고, 그러므로 이러한 선행 연구를 바탕으로 하여 첼로소나타를 새로운 관점으로 연구한다.

신한나, “베토벤 피아노 소나타 Op. 53 《발트슈타인》 제1악장 분석연구 : 피아노 발달과 창작 그리고 해석간의 관계를 중심으로,” (한양대학교 석사학위논문, 2012).

김현진, “L. v. Beethoven Piano Sonata Op. 53 “Waldstein”의 연주해석에 관한 고찰 : 피아노 발달에 따른 에디션 연구의 필요성,” (명지대학교 석사학위논문, 2012).

최혜진, “베토벤이 피아노 악기 발달에 끼친 영향에 관한 연구 : 베토벤 피아노 소나타 작품을 중심으로,” (동아대학교 석사학위논문, 2013).

강지혜, “피아노 구조적 발달에 따른 베토벤 피아노 소나타 작품 연구 : Op. 57을 중심으로,” (경희대학교 석사학위논문, 2015).

II. 본 론

1. 베토벤까지의 첼로독주음악 창작사

1) 바로크 시대 첼로독주음악

바로크 시대⁵⁾에 들어와 현악기는 눈부신 발전을 맞이한다. 르네상스 시대까지 악기는 사람의 목소리, 즉 성악음악을 보조해주는 도구로 여겨졌기 때문에 중요시되지 않았다. 그러나 바로크 시대에 들어와 절대 권력을 지닌 궁정이나 교회에서 가사 없이 멜로디로 감정을 드러내는 기악음악에 대한 관심이 새롭게 고조되었고,⁶⁾ 그로 인해 악기 발전을 가져왔다. 바로크 시대 악기 발달은 현악기에서 이루어졌고, 바로 그것이 비올(Viol)족의 등장이다. 비올족은 음역에 따라 여러 크기의 악기로 제작되었는데, 그 중 대표적인 세 대의 비올은 트레블 비올(Treble viol), 테너 비올(Tenor viol) 그리고 베이스 비올(Bass viol)이다. 특히 베이스 비올은 무릎에 끼고 연주하는 자세 때문에 이탈리아어로 ‘다리 비올’이라는 뜻인 ‘비올라 다 감바’(Viola da gamba)로 불리게 된다. 첼로(Violoncello)의 전신이라 할 수 있는 비올라 다 감바는 바로크 시대에 저음 악기로서의 기능을 했다. 바로크 시대 기악음악의 중심은 앙상블이었으며, 비올라 다 감바는 앙상블에 있어서 저음을 보장하는 통주저음(Basso Continuo) 악기였다. 그럼에도 불구하고 비올라 다 감바를 독주 악기로 작곡한 예들도 이 시기에 찾아볼 수 있다.

비올라 다 감바를 독주 악기로 사용한 작품들은 요하네스 헵크(J.

5) 바로크(Baroque)라는 용어는 음악사에서 1600년경부터 1750년경까지의 시간적 범위에 해당되는 음악 양식을 지칭한다.

허영환 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 : 본문 2』 (서울: 심설당, 2009), 182.

6) 안혜련, “J. S. 바흐의 《비올라 다 감바와 첼발로를 위한 소나타 제 1번》(BWV 1027, G 장조)의 비올라 버전 연주해석 연구,” (한양대학교 석사학위논문, 2012), 3.

Schenck, 1656-1712), 마랭 마레(M. Marais, 1656-1728), 루이 드 까 데르벨루(L. D. Caix d'Hervelois, 1670-1760)와 같은 작곡가에 의해 작곡되었다. 특히 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685-1750)의 《비올라 다 감바와 하프시코드를 위한 소나타》(BWV 1027-9)(1720)는 비올라 다 감바를 독주 악기로 한 대표적 작품이다. 저음악기로서 역할을 하던 비올라 다 감바를 독주악기로 사용한 이 작품 외에도 바흐는 《무반주 첼로 조곡》(BWV 1007-12)(1720)을 작곡하였다. 비올라 다 감바를 전신악기로 하는 첼로를 독주 악기로 사용한 이 작품은 이 당시에 첼로와 비올라 다 감바가 동시에 사용되고 있었음을 보여준다.

2) 고전주의 시대 첼로독주음악

18세기 고전주의 시대⁷⁾로 들어오면서 첼로를 독주 악기로 한 작품을 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)를 제외하고 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1778-1827) 등이 작곡하였다.⁸⁾ 그러나 첼로가 바이올린에 비해 독주 악기로서 작곡가들에게 선호되지 않았다는 사실은 이 세 명 작곡가들의 현악기를 독주 악기로 사용한 작품 수를 비교하면 파악할 수 있다(표 1, 참조). 바이올린은 이미 독주 악기로서의 기능을 가지고 있었지만, 바흐가 《무반주 첼로 조곡》를 창작했음에도 불구하고 첼로가 아직까진 독주 악기로서 선호되지 않았음을 표 1은 확인시켜 준다.

7) 고전주의 시대에 시간적 범위는 18세기 중엽부터 19세기 초엽으로 한다.

허영환 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 : 본문 2』, 13.

8) 하이든은 첼로소나타는 작곡하지 않았다. 단 첼로 협주곡을 2곡 작곡하였다는 것으로 첼로를 독주 악기로 운용하였다고 판단한다.

	보케리니	하이든	모차르트	베토벤
첼로 소나타	34	-	-	5
바이올린 소나타	6	8	36	10
첼로 협주곡	11	2	-	-
바이올린 협주곡	-	9	8	2

<표 1> 18세기 작곡가들의 현악기를 독주 악기로 사용한 작품의 수

표 1에 제시된 내용을 보면 첼로를 독주 악기로서 가장 많은 작품을 남긴 사람은 보케리니이고, 그 다음은 베토벤이다. 흥미롭게도 모차르트는 첼로소나타뿐 아니라 첼로 협주곡조차도 작곡하지 않았다.⁹⁾ 또한 보케리니조차도 첼로소나타를 전 생애 중 전반기에 집중해서 작곡하였다(표 2, 참조). 첼로를 독주 악기로 가장 많이 활용한 보케리니의 첼로소나타 작품과 작곡년도를 표로 정리 제시한다.¹⁰⁾

9) 모차르트가 첼로를 위한 독주음악을 창작하지 않은 이유를 첼로가 독주 악기로서 아직 자리를 잡지 못해서인지 혹은 모차르트가 피아노와 바이올린을 연주했다는 전기적인 사실에서 찾아야 되는지 분명하게 말할 수 없지만, 다작의 작곡가인 모차르트가 첼로를 위한 음악을 작곡하지 않았다는 사실은 흥미롭다.

10) 『그로브 사전』(*Grove's Dictionary of Music and Musicians*)에서는 34곡의 첼로소나타를 대략 1770년에 모두 작곡되었다는 정보를 제공하고 있다. 그러나 페트루치 음악 도서관(Petrucci Music Library)에서 운영하는 국제 악보 도서관 프로젝트(IMSLP)에서 이 작품들을 확인하면, 다른 창작년도를 갖는 작품들도 있다. 표 2는 두 문헌 정보를 규합하여 정리한 것이다.

P. Carmirelli, "Boccherini, (Ridolfo) Luigi." In *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, edited by Stanley Sadie, Vol. 2, 829-830, 2nd edition. (London Macmillan, 1980).

https://imslp.org/wiki/Category:Boccherini,_Luig. [2019년 3월 18일 접속]

작곡년도	작품
1764	G. 1 Cello sonata in F
1766	G. 5 cello sonata in G
1768	G. 6 cello sonata in C
1770	G. 2 Cello sonata in c
	G. 2b cello sonata in c
	G. 3 cello sonata in C
	G. 4b cello sonata in A
	G. 7 cello sonata in C
	G. 8 cello sonata in B ^b
	G. 9 cello sonata in F
	G. 10 cello sonata in E ^b
	G. 11 cello sonata in E ^b
	G. 12 cello sonata in B
	G. 13 cello sonata in A
	G. 14 cello sonata in E ^b
	G. 15 cello sonata in G
	G. 16 cello sonata in E ^b
	G. 17 cello sonata in C
	G. 18 cello sonata in c
	G. 19 cello sonata in F
	G. 74, 2 cello sonata in C
	G. 562 cello sonata in g
	G. 563 cello sonata in G
	G. 564 cello sonata in D
	G. 565 cello sonata in B ^b
	G. 565b cello sonata in B ^b
	G. 566 cello sonata in E ^b
	G. 567 cello sonata in E ^b
	G. 568 cello sonata in E ^b
	G. 569 cello sonata in C
G. 571 cello sonata in D	
G. 572 cello sonata in D	
G. 579 cello sonata in F	
1771	G. 4 cello sonata in A

<표 2> 보케리니 첼로소나타의 작곡년도와 작품 수¹¹⁾

11) 보케리니의 작품번호는 이브 제라드(Yves Gérard, 1932-)에 의하여 완성된 작품 카탈로그의 분류법으로 'G'라는 알파벳으로 표기된다. 보케리니는 표 2에 정리된 첼로소나타 외에도

보케리니는 1760년대 말부터 1770년대 초기에 활발히 작곡 활동을 하였고, 당시에 다른 작곡가에 비해서 첼로 음악을 많이 작곡하였다. 그 이유는 그가 첼로를 연주할 수 있는 첼리스트였다는 점에서 찾을 수 있다. 그는 첼로연주 테크닉과 첼로라는 악기의 특성을 잘 알고 있었던 연주자 겸 작곡가였기에 많은 첼로소나타 창작이 가능했을 것이다. 활발한 작곡 활동과 더불어 자작곡에 대한 연주를 주기적으로 펼쳐 반주 악기로만 생각되던 첼로를 독주 악기로 자리잡게 하는데 일조하였으며, 더불어 실내악에서도 지대한 영향을 미쳤다.¹²⁾

보케리니의 34곡 첼로소나타들 중 오늘날 많이 연주되는 소나타는 6곡으로 피아띠(Carlo Alfredo Piatti, 1822-1901)가 피아노 반주를 붙여 편곡한 작품들이다.¹³⁾ 이 작품들은 《첼로소나타 1번》(G. 13), 《첼로소나타 2번》(G. 6), 《첼로소나타 3번》(G. 5), 《첼로소나타 4번》(G. 10), 《첼로소나타 5번》(G. 1) 그리고 《첼로소나타 6번》(G. 4)이다(표 2, 회색음영표시 참조).

이 작품들의 정식명칭은 《첼로와 바소 콘티누오를 위한 소나타》(*Sonata a Violoncello solo e Basso*)로 보케리니에 의해 붙여졌다¹⁴⁾. 보케리니의 첼로소나타는 바소 콘티누오와 첼로가 이중주로 연주하는 경우도 많으나 듀엣의 개념보다는 바소 콘티누오는 반주역할을 했다. 아래에 제시한 악보에서 확인할 수 있는 것처럼 첼로는 빠른 음형을 연주하며 화려한 연주 기교를

《G deest》라는 이름을 가진 첼로소나타 7곡을 더 작곡하였고, 이 작품들은 표 2에서 제외되었다.

12) 보케리니의 실내악 대부분에서도 첼로는 중요하게 다루어지고 있다. 이전 바로크 시대의 작품들보다 첼로라는 악기가 더 부각될 수 있게 화려한 연주 기교를 추가하였으며, 고정적인 성부로 울림있는 풍부한 음색을 강조하였다. 이는 반주악기의 역할에만 그쳤던 첼로를 독주 악기로서의 역할로 자리바꿈함에 일조한 것 이라고 볼 수 있다.

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

13) <https://www.prestomusic.com/classical/products/7987679-boccherini-six-sonatas-for-cello-and-piano> [2019년 3월 18일 접속]

14) 이태인, “Luigi Boccherini의 첼로 작품에 대한 분석 및 연주법 연구 : Sonata를 중심으로,”

보이는데 반해, 바소 콘티누오는 화성적인 배경만을 담당하며 첼로의 역할을 앞서거나 방해하지 않고 화성적인 배경만을 담당하고 있다(악보 예 1. 참조).



악보 예 1) 보케리니, 《첼로소나타 6번》, 제1악장, 마디 6-10

보케리니 다음으로 첼로를 독주 악기로 한 작품을 작곡한 사람은 베토벤이다. 베토벤이 5곡의 첼로소나타를 작곡하였다는 것은 첼로가 독주 악기로서 자리 잡게 되었음을 확인시켜준다. 베토벤의 5개 첼로소나타의 작곡년도와 작품번호를 정리해보면 표 3과 같다.

작곡년도	작품
1796	op. 5, no. 1 op. 5, no. 2
1807-8	op. 69
1815	op. 102, no. 1 op. 102, no. 2

<표 3> 베토벤의 5개의 첼로소나타

1771년에 작곡된 보케리니의 마지막 첼로소나타 창작 후 25년 후에야 베토벤의 첫 번째 첼로소나타가 창작되었다. 25년 후에나 첼로소나타가 등장할 수 있었던 배경에는 뒤포르(Jean Louis Duport, 1749-1819)의 『첼로교습본』(*Essai sur le doigter du violoncello et la conduite de l'archet*, 1770)의 출판이 꼽을 수도 있을 것이다. 보케리니의 첼로소나타 창작이 한창 이루어지던 비슷한 시기에 출판된 『첼로 교습본』은 오늘날까지도 첼로연주법의 구심점 역할을 하고 있을 뿐 아니라 첼로 음악 발달에 중요한 역할을 하였다.¹⁵⁾

1771년에 작곡된 보케리니 《첼로소나타 6번》과 베토벤의 《첼로소나타 1번》(op. 5, no. 1)의 전악장에서 첼로의 최저음과 최고음을 보면 악기 운용의 차이를 표면적으로나마 볼 수 있다. 보케리니의 《첼로소나타 6번》은 첼로의 최저음 A에서 최고음 g^2 인데, 이에 반해 『첼로 교습본』 발간 후 25년이 지난 후에 창작된 베토벤 《첼로소나타 1번》에서는 첼로의 최저음 C에서 최고음 d^2 로 최저음이 3도 아래로 확장되어졌을 뿐 고음역은 오히려 보케리니보다 낮은 음역에서 움직인다. 두 작품에서 운용한 음역상으로는 25년이라는 시간을 뛰어넘는 첼로의 독주악기적인 모습의 확인은 어렵다. 그러나 표 4에 제시한 베토벤 첼로소나타들의 음역 운용을 보면, 시간이 지나면서 점차 넓은 음역을 사용한 것을 확인할 수 있다. 첼로소나타 5곡에서 점차적인 음역 확장의 내용을 통해 첼로의 독주적 역할 확장 또는 피아노와 첼로라는 악기의 관계 해석 그리고 첼로보다 피아노가 중심인 음악에서 이 중주로 넘어가는 변화를 짐작해 볼 수 있다.

15) 허영환 외 6인, 『새 들으며 배우는 서양음악사 : 본문 2』, 69.

	Op. 5 no. 1 (1796)	Op. 5 no. 2 (1796)	Op. 69 (1807-1808)	Op. 102 no. 1 (1815)	Op. 102 no. 2 (1815)
각 악장에서 첼로의 최저음/ 최고음	1악장 C-c ²	1악장 C-d ²	1악장 C-e ²	1악장 C-f ²	1악장 C-b ¹
	2악장 C-d ²	2악장 C-e ²	2악장 E-e ²		2악장 C-g ²
			3악장 C-f ^{#2}		3악장 C-c ²

<표 4> 베토벤의 5개의 첼로소나타 각 악장의 첼로의 최저음과 최고음

베토벤 첼로소나타 5곡 모두는 C를 첼로 음역¹⁶⁾의 최저음으로 잡고 있다. 이는 C를 최저음으로 하는 첼로의 최저음을 사용하고 있음을 확인시켜 준다. 첼로가 독주 악기로서 활용되는 내용 확인은 실내악에서의 첼로 운용을 통해 좀 더 뒷받침될 수 있다.

3) 18세기 실내악에서의 첼로 역할

첼로를 위한 독주음악 창작에서 확인한 솔로 악기의 면모를 실내악에서 확인하면 좀 더 구체화할 수 있을 것이다. 현악4중주에서 첼로가 어떤 역할을 수행했는지 그 변화를 살펴보면, 앞에서 언급한 첼로가 독주악기로서의 면모를 고전주의 시대에도 완벽하게 보여주지 못했다는 내용을 뒷받침 할 수 있다.

16) 첼로의 음역은 C-g¹까지이다. 그러나 첼로의 대가들은 독주곡의 경우 가장 높은 음인 g¹보다 더 높은 음도 낼 수가 있다.
김달성, 박관우, 『악기론』 (서울 : 세광음악출판사, 1994), 172.

하이든은 일생동안 첼로소나타를 작곡하지 않았지만 300여곡의 실내악 작품을 남겼다. 그 중 그를 대표하는 장르 가운데 하나인 현악4중주는 80여곡이나 된다.¹⁷⁾ 하이든의 현악4중주 창작시기를 초기, 중기, 후기로 나뉘¹⁸⁾ 시기별 작품안에서 시기별로 한 곡을 선택하고, 각 곡의 1악장 제시부에서의 첼로 운용을 살펴보는 것을 통해 실내악에서의 첼로 운용 변화를 짐작할 수 있다.

하이든의 초기 작품인 《현악4중주 op. 20, no. 5》(1772)의 제1악장 제시부는 마디 1-48까지로, 세 대의 현악기가 제1주제를 연주할 때 첼로가 8분음표 음형의 지속적인 음들을 연주하며 계속저음 악기의 모습을 보인다(악보 예 2, 참조).



악보 예 2) 하이든, 《현악4중주 Op. 20, no. 5》, 제1악장, 마디 13-17

하이든의 중기 작품인 《현악4중주 op. 33, no. 1》(1782)의 제1악장 제시부는 마디 1-37까지로, 제1바이올린과 첼로는 마디 1부터 마디 8마디까지 서로 주제선율을 주고받으면서 연주한다. 제1바이올린이 두 마디의 주제선율을

17) 차호성, 오희숙, 『들으면서 배우는 관현악문헌-실내악 2』 (서울: 심설당, 2003). 31-35.

18) 차호성, 오희숙, 『들으면서 배우는 관현악문헌-실내악 2』, 32-44.

초기: 1755년부터 1772년까지, 작품번호: op. 1-20.

중기: 1782년부터 1790년까지, 작품번호: op. 33-64.

후기: 1791년부터 1802년까지, 작품번호: op. 71-103.

을 연주하고 마디 3부터 첼로가 주제선율을 이어받아 한 마디를 더 확장시켜 연주한다(악보 예 3, 참조). 마디 5에서 제1바이올린이 주제선율의 모티브를 연주하고 마디 6부터 마디 8까지 첼로가 주제선율을 이어받아 연주한다. 초기 현악4중주에서 예로 뽑아 설명했던 《현악4중주 Op. 20, no. 5》의 주제 제시 부분에서 첼로가 화성적 반주만을 한 것과는 분명 차별화된 내용이다. 첼로가 주제선율을 연주하는 동안 다른 현악기들은 화성적 반주를 하고 있다. 첼로가 바이올린과 함께 주제를 주고 받는 이런 음악 구성은 하이든 초기 현악4중주에서 첼로가 화음반주 역할을 벗어나 독주악기로서의 역할을 수행하는 변화를 읽게 해준다.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 1 through 12. The score is arranged in three systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The second system continues the music for all four instruments. The third system shows measures 10, 11, and 12, with a measure rest in measure 10. Dynamics such as *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte) are indicated throughout the score. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

악보 예 3) 하이든, 《현악4중주 Op. 33, no. 1》, 제1악장, 마디 1-12

하이든의 후기 작품인 《현악4중주 op. 76, no. 1》(1797)의 제1악장 제시부는 마디 1-88까지로, 현악기 4대가 화음을 2마디 연주한 후 첼로가 제1주제를 마디 3부터 못갓춘마디로 시작하여 연주한다(악보 예 4, 참조). 다른 현악기들의 화성적 반주도 없이 무반주 솔로로 연주되는 첼로 주제선율은 중기 현악4중주에서 보인 주제 제시 참여를 넘어서 독주악기로서의 분명한 자리 매김으로 볼 수 있다.



악보 예 4) 하이든, 《현악4중주 op. 76, no. 1》, 제1악장, 마디 1-6

첼로를 위한 독주곡도 협주곡도 작곡하지 않은 모차르트도 현악4중주는 총 23곡 작곡했고, 첼로를 선율악기로 두드러지게 사용한 작품은 그의 후원자 빌헬름 2세의 첼로 연주능력을 염두에 두고 작곡한 《현악4중주 D장조》(KV575, 1789)를 들 수 있다. 하이든의 후기 현악4중주 예로 앞에서 언급한 《현악4중주 op. 76, no. 1》보다 거의 8년 앞서 작곡된 이 곡의 제1악장에서 제1바이올린이 마디 19부터 연주하는 제2주제를 첼로가 마디 23부터 받아 바이올린과 같은 음역대에서 연주한다. a^1 - a^2 까지의 음역은 첼로 음역으로 볼 때 높은 음역대라 할 수 있고, 첼로의 독주 악기 운용의 한 예로 볼 수 있다(악보 예 5, 참조).

악보 예 5) 모차르트, 《현악4중주 D장조》, 제1악장, 마디 18-28

제2악장은 마디 43부터 첼로가 선율을 b^1-a^2 의 높은 음역에서 연주하는 동안 다른 현악기들은 낮은 음역에서 화성적 반주를 하고 있다(악보 예 6, 참조).

악보 예 6) 모차르트, 《현악4중주 D장조》, 제2악장, 마디 41-49

이 곡의 제1악장과 제2악장에서 첼로의 높은 음역대에서의 주제선을 연주 내용은 제4악장에서도 찾아볼 수 있다. 제4악장은 첼로가 $c^{\#2}-b^2$ 의 음역에서 주제선율을 연주하며 시작한다(악보 예 7, 참조).

악보 예 7) 모차르트, 《현악4중주 D장조》, 제4악장, 마디 1-15

이 곡의 전악장에서 높은 음역대에서 주제선을 연주로 두드러지게 강조된 첼로의 음악적 역할을 모차르트가 후원자의 연주능력을 반영하여 작곡했다고 할 수 있는지 여부를 확인할 수는 없지만 빌헬름 2세를 위한 또 한 곡의 《현악4중주 B^b장조》(KV589, 1790)에서도 첼로는 제1악장과 제2악장에서 주도적인 역할을 담당한다. 《현악4중주 B^b장조》의 제1악장 주제는 제1바이올린이 약하게 연주한 후 비올라와 첼로가 주제선율을 이어받아 연주하고,¹⁹⁾ 마디 27부터 마디 38까지 제1바이올린과 첼로가 서로 선율을 주고받을 때, 첼로는 c^2-c^3 의 높은 음역에서 연주한다(악보 예 8, 참조).

19) 차호성, 오희숙, 『들으면서 배우는 관현악문헌-실내악 2』, 64.

악보 예 8) 모차르트, 《현악4중주 B^b장조》, 제1악장, 마디 27-43

악보 예 9) 모차르트, 《현악4중주 B^b장조》, 제2악장, 마디 1-8

제2악장에서도 첼로는 마디 1부터 마디 8까지 주제선율을 b^1-c^3 까지의 높은 음역에서 연주한다. 높은 음역에서 첼로가 주제를 연주할 동안 다른 현악기들은 화성적 반주를 하고 있어 첼로의 독주적 면모가 부각된다(악보 예 9, 참조).

하이든과 모차르트의 현악4중주에서 첼로의 운용이 음악적 표현 또는 후원자와의 관계에서이든 시간이 지남에 따라, 다시 말해 베토벤의 첫 번째 첼로소나타 창작년도에 근접할수록 첼로가 음악적 우위를 차지하고 있음을 확인할 수 있다.

2. 베토벤이 사용한 피아노와 첼로소나타 창작의 관계

베토벤의 5곡 첼로소나타를 연구하는 방법으로는 형식 분석을 통해서 작품을 연구하는 것이 일반적이다. 그러나 첼로소나타에서 피아노라는 악기가 갖는 음악적 역할이 미비하다고 할 수 없기때문에 피아노라는 악기가 첼로소나타에서 어떻게 운용되었는가를 보는 연구도 작품의 이해를 높이는 데 중요하다. 이러한 관점의 연구는 피아노 반주라는 음악적 역할을 해석하는 면에 있어서 도움이 될 것이다. 피아노를 어떻게 운용했는지, 구체적으로 설명하자면 주제를 연주하는지 하지 않는지 그리고 단순하게 화성적 반주를 하는지 등으로 피아노의 운용을 확인할 수 있다. 본 논문에서는 그가 평생 사용했던 피아노의 기능을 첼로소나타에서의 피아노 운용과 연결해 보고자 한다. 첼로소나타 창작년도와 베토벤이 사용한 피아노의 시기를 연결해보면 아래의 표와 같이 정리된다.

베토벤이 사용한 피아노 (최저음과 최고음)		발터 피아노 (F ₁ -f ³)		에라르 피아노 (F ₁ -c ⁴)	브로드우드 피아노 (C ₁ -f ⁴)	
베토벤의 5개 첼로소나타		Op. 5 no. 1 (1796)	Op. 5 no. 2 (1796)	Op. 69 (1808)	Op. 102 no. 1 (1815)	Op. 102 no. 2 (1815)
피아노의 최저음과 최고음	전악장	F ₁ -f ³	F ₁ -f ³	F ₁ -b ³	F ₁ -a ³	F ₁ -a ³

<표 5> 베토벤이 사용한 피아노와 5개의 첼로소나타 전악장에서의 피아노의 최저·최고음

1) 발터(Walter) 피아노와

《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》

베토벤은 1782년에서 1802년까지 발터 피아노로 자신의 초기 피아노 소나타 작품 op. 2부터 op. 28까지 작곡했다. 그의 첼로소나타 작품들 중 《첼로소나타 1번》(op. 5, no. 1)과 《첼로소나타 2번》(op. 5, no. 2)의 창작년도는 발터 피아노를 사용한 시간에 포함된다.

안톤 발터(A. Walter, 1752-1826)가 제작한 발터 피아노는 모차르트가 즐겨 사용한 피아노이며 그는 자신의 피아노 협주곡 대부분을 발터 피아노를 사용하여 작곡하였다. 발터 피아노는 깨끗한 중소리 같은 음, 힘 있고 풍부한 베이스, 매우 맑은 디스칸트의 음향적 특색을 지니고 있었다. 또한 이 피아노의 저음부, 중간성부 그리고 상성부는 마치 상이한 레지스터처럼 작용을 해가면서도 저음부부터 최상성부까지 그 맑음의 연속성이 전혀 중단되지 않았다. 모차르트는 이러한 피아노의 특성을 고려하여 자신의 피아노 작품에서 단숨에 두 옥타브 혹은 그 이상의 영역에서 전개되는 빠른 템포에서의 온음계 및 반음계 스케일, 분산화음, 화음의 장식 특히 양손으로 이루어지는 3도와 6도의 병행 스케일을 구사하였다²⁰⁾.

발터 피아노는 비엔나 액션 또는 독일 액션인 ‘프릴메카닉’(Prellmechanik)의 사용으로 인해 가벼운 터치와 건반의 깊이가 얇아 빠른 패시지를 만들 수 있었으나 소리 울림은 비교적 빈약했다. 그리고 좋은 음질의 소리를 만들어 낼 수 있었으나 저음역의 소리가 고음역에 비해 명료하지 못했다.

이러한 발터 피아노는 61개의 건반이 있고, 그 음역은 표 5에서 제시한 바와 같이 F₁에서 f³까지 5옥타브의 걸쳐 있다.²¹⁾ 표 5을 참조하면 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》의 전 악장에서 발터 피아노의 전 음역을

20) 김용환, “피아노 제작 기술의 발달과 그 영향”, 『음악과 민족』 제26호 (2003): 379-380.

21) 송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구 - Beethoven 『발트슈타인』 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해-”, 11.

사용하고 있음이 확인되고 또한 이 두 곡의 음역 운용을 제1악장에 국한해 보았을 때도 발터 피아노의 전 음역을 사용하고 있음을 확인하였다.

《첼로소나타 1번》의 제1악장에서 피아노 최저음인 F₁은 서주부를 비롯하여 제시부와 재현부 등에서 다수 등장한다.²²⁾ 서주부의 발터 피아노 최저음 F₁을 왼손에서 포함한 낮은 음역대의 피아노 반주 위에서 첼로는 상대적으로 높은 음역²³⁾에서 서주부의 주요선율을 연주한다. 이 당시에 발터 피아노는 오늘날 악기와 비교하여 볼 때 고음부에 비해 베이스 현들의 소리가 약했다²⁴⁾. 이 피아노의 낮은 음역대에서 음고가 명료하지 못했고 다이내믹의 표현이 작았지만, 《첼로소나타 1번》의 제1악장 서주에서의 F₁ 베이스 지속음과 낮은 음역에서의 반주형태는 첼로의 주요선율을 뒷받침하는 역할 수행에 적합했을 것이다(악보 예 10, 참조).



악보 예 10) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 6-11

22) 제1악장에서 최저음 F₁은 아래와 같이 등장한다 : 서주부(마디 7, 마디 10), 제시부의 제2주제(마디 74, 마디 79), 제시부의 제2주제 경과구(마디 116, 마디 133), 재현부의 제1주제 경과구(마디 236-249), 재현부의 제2주제 경과구(마디 297), 재현부의 코데타(마디 332, 마디 336), 코다(마디 395, 마디 400).

23) 첼로의 음역은 C-g¹이고, 각 C, G, D, A 개방현에서 각 음역은 C선: C-F[#], G선: G-c[#], D선: d-g[#], 그리고 A선: a-g¹이다. 연주자에 따라서는 개방현 A선은 아주 높은 음까지도 제한받지 않고 소리를 낼 수 있다.

김달성, 박관우, 『악기론』, 172.

24) 송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구 - Beethoven 『발트슈타인』 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해-,” 11.

《첼로소나타 1번》 제1악장에서 피아노 최고음인 f^3 의 운용은 최저음인 F_1 보다 많은 곳²⁵⁾에서 찾아볼 수 있는데, 이것은 발터 피아노라는 악기가 저음부에 비해 고음부가 좋은 음질의 명료한 소리를 낼 수 있었다는 것과 연결해 볼 수 있다. 《첼로소나타 1번》의 제1악장에서 음역대를 통한 피아노 운용을 살펴보면 저음역 F_1 에서 C까지의 피아노 운용이 C부터 c^3 까지의 고음역 운용보다 상대적으로 적다. 《첼로소나타 1번》 제1악장 전체에서 저음역 F_1 에서 C까지의 운용은 전체 400마디에서 총 37마디 정도 등장한다.²⁶⁾ 이 낮은 음역대에서 음형들은 짧고 그 음을 장시간 지속하는 형태가 보이지 않는다(악보 예 11, 참조). 이와 같은 내용은 발터 피아노의 저음부에 소리가 고음부에 비해 좋지 못했다는 것을 보여주는 예이다.



악보 예 11) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 53-55

- 25) 제1악장에서 최고음 f^3 은 아래와 같이 등장한다 : 제시부의 제1주제 경과구(마디 59, 마디 61), 제시부의 제2주제 경과구(마디 93, 마디 95, 마디 97, 마디 101-103, 마디 112-114, 마디 128, 마디 135), 발전부(마디 177, 마디 189, 마디 197, 마디 200-201), 재현부의 제1주제(마디 226, 마디 230), 재현부의 제2주제 경과구(마디 280, 마디 282, 마디 291, 마디 308, 마디 318, 마디 320, 마디 322), 코다(마디 345-346, 마디 357-358, 마디 362-363, 마디 367, 마디 370, 마디 376-378, 마디 393, 마디 399).
- 26) 제1악장 전체에서 저음역 F_1 에서 C까지의 운용은 아래와 같이 등장한다 : 제시부의 제1주제(마디 53-54), 제시부의 경과구(마디 70-71), 제시부의 제2주제 경과구(마디 101-104, 마디 116, 마디 120, 마디 129-137), 재현부의 제1주제 경과구(마디 236-246, 마디 251-252, 마디 297-298), 코데타(마디 332, 마디 336), 코다(마디 400).

《첼로소나타 2번》의 제1악장에서는 최저음 F_1 이 서주부(마디 10, 마디 25)에서 2번 등장하고 마지막으로 제시부(마디 94, 마디 213)에서 2번 등장한다. 이 작품의 제1악장에서 F_1 음이 총 4번 등장하는데, 이것은 《첼로소나타 1번》 제1악장으로 설명했던 발터 피아노의 저음역이 약하다는 사실과 연결 가능하다. 제1악장 전체에서 최고음인 f^3 의 등장은 《첼로소나타 1번》에 비해 상대적으로 많지만, 전체 553마디에서 총 27마디 정도 등장한다.²⁷⁾ 이는 발터 피아노가 저음역에 비해 고음부의 소리가 명료했다는 사실을 또 한번 보여준다.

원전 악보(Henle)에서는 페달 표시가 없다. 그 이유를 발터 피아노가 가진 페달 사용의 어려움에서 찾을 수 있다. 발터 피아노는 건반 아래에 부착된 음색을 변화시키는 장치인 무릎 레버(knee lever)를 갖고 있었다. 그러나 이 장치가 건반 아래에 설치되었기 때문에 연주 시 무릎을 들어 이 장치를 활용해야 하는 어려움이 있었다. 그래서 효과적으로 사용할 순 없었다.²⁸⁾

2) 에라르(Erard) 피아노와 《첼로소나타 3번》

베토벤이 《첼로소나타 3번》(op. 69)을 창작할 때 1803년에 베토벤에게 기증되었던 에라르(Erard) 피아노를 사용했다.²⁹⁾ 에라르 피아노는 발터 피아노보다 고음에서 5도 높아진 68건반의 확대된 음역(F_1-c^4)을 갖는 악기였다. 저음역은 발터 피아노와 동일하지만, 고음의 음역이 확대되었기 때문에 《첼

27) 제1악장에서 최고음 f^3 은 아래와 같이 등장한다 : 서주부(마디 19), 제시부의 제1주제 경과구(마디 84), 제시부의 제2주제(마디 109, 마디 118, 마디 122-129), 제시부의 제2주제의 경과구(마디 145, 마디 152, 마디 158), 코테타(마디 175, 마디 177, 마디 182, 마디 204-205, 마디 208), 발전부(마디 216).

28) 송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구 - Beethoven 『발트슈타인』 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해-“, 9.

29) Tilman Skowronek, 『The Keyboard Instruments of the Young Beethoven』, *Beethoven and His World*, (Princeton: Princeton University Press, 2000), 157-158. 이승윤, “베토벤 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ‘크로이처’> 연구,” (성신여자대학교 박사학위논문, 2012), 8. 재인용.

로소나타 3번》의 제1악장에서 보이는 최고음은 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》의 제1악장에서 보이는 최고음 f^3 보다 4도 높은 b^3 이다. 《첼로소나타 3번》에서 에라르 피아노의 최고음인 c^4 의 활용은 볼 수 없지만, 전체 300마디 길이의 제1악장에서 총 2번 등장한다. 제시부 종결구 마디 86에서 최고음 b^3 가 처음으로 등장한다(악보 예 12, 참조). 마디 86에서 b^3 에서 e^1 으로 크게 움직이는 도약은 에라르 피아노가 발터 피아노보다 소리의 울림이 더욱 명료해졌기 때문에 가능했을 것으로 추측할 수 있다.



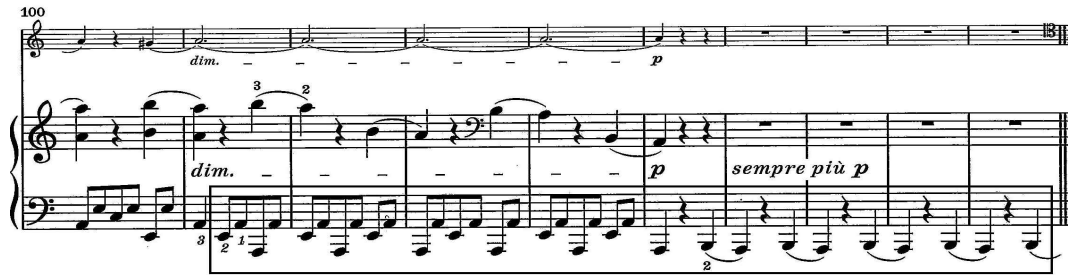
악보 예 12) 베토벤, 《첼로소나타 3번》, 제1악장, 마디 85-90

최저음인 F_1 은 제1악장 발전부(마디 116, 마디 119, 마디 122, 마디 125)의 왼손 반주에서 옥타브로 사용되어 등장한다. 발터 피아노와 최저음은 동일하지만 에라르 피아노는 저음부의 소리가 발터 피아노에 비해 좀 더 명료해졌다. 그래서 최저음 F_1 이 포함된 저음역 F_1-C 까지 음역의 사용이 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》보다 《첼로소나타 3번》에서 빈번하다.

《첼로소나타 3번》의 제1악장에서보다 스키르초 악장인 제2악장에서 저음역대의 피아노 운용이 많이 등장한다. 《첼로소나타 3번》의 제2악장은 전체 519마디 길이로 되어있는데, 이 작품에서 저음역 F_1-C 은 총 100마디에서 등장할 뿐 아니라³⁰⁾, 8분음표의 빠른 음형으로 지속적으로 등장한다(악보

30) 제2악장에서 F_1-C 의 음역의 운용은 다음에 제시한 부분에서 활용된다 : A부분(마디 44-49,

예 13, 참조). 또한 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》의 제1악장에서 볼 수 없었던 피아노가 독주 악기처럼 연주하는 부분에서 트릴과 같은 음형으로 A₁-B₂를 반복연주하여 에라르 피아노의 저음역 기능 강화 내용도 보인다(악보 예 14, 참조).



악보 예 13) 베토벤, 《첼로소나타 3번》의 제2악장, 마디 100-109



악보 예 14) 베토벤, 《첼로소나타 3번》의 제2악장, 마디 133-136

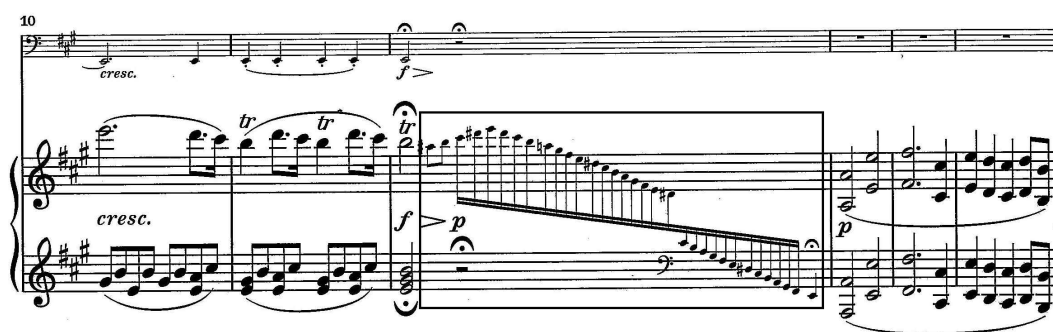
에라르 피아노는 이중 이탈 장치(Double escapement)³¹⁾라는 새로운 타현

마디 77, 마디 101-109), B부분(마디 110-141, 마디 185-193), A부분(마디 240-245, 마디 273, 마디 297-305), B부분(마디 305-337, 마디 381-389), A부분(마디 436-441, 마디 469, 마디 493-501), 코다(마디 519)

31) 이 장치는 여러 개의 작은 레버와 스트링으로 이루어졌는데, 해머가 타격 후 현으로부터 튀어 내릴 때 원래의 정지 위치까지가 아니라 현에 훨씬 더 가까운 중간까지만 돌아오도록 하고 또 손가락이 건반을 누르고 있는 동안 계속 그 상태를 유지시키는 작용을 했다. 건반에서 손가락을 완전히 떼어야만 해머는 마침내 그 맨 밑바닥으로 되돌아왔다. 이 액션은 반복음 연주를 용이하게 해주었고, 이 새로운 에라르 액션은 간혹 ‘반복 액션’(repetition

기술이 첨가됨으로써 이 장치로 인해 빠른 속도의 연주와 빠른 템포에서의 동일음이 정교하게 반복될 수 있었다.³²⁾ 각 곡의 제1악장을 비교해보았을 때 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》에 비해 《첼로소나타 3번》에서는 빠른 템포의 스케일과 16분음표의 동일음 반복 형태들이 많이 등장한다.

《첼로소나타 3번》의 제1악장 제시부 마디 12에서 빠른 속도의 스케일을 확인할 수 있다(악보 예 15, 참조).



악보 예 15) 베토벤, 《첼로소나타 3번》, 제1악장, 마디 10-16

베토벤의 피아노 소나타 중 에라르 피아노를 사용한 《피아노 소나타 21번》(op. 53, Waldstein)의 그 시작하는 저음 연타는 에라르 피아노의 타현기술인 이중 이탈장치로 인한 피아노 기능 확대를 보여준다. 이런 내용의 예를 《첼로소나타 3번》의 제1악장에서 찾아보면, 《피아노 소나타 21번》만큼은 아니지만 마디 133-136에서 보이는 A₁-B₂의 음역에서 움직이는 8분음표 음형 반복을 확인할 수 있다(악보 예 14, 참조).

에라르 피아노 페달은 무릎 페달이 아닌 발 페달이어서 페달 사용이 편리

action)이라 불렸다.

송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구 - Beethoven 『발트슈타인』 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해-,” 11.

Arthur Lossers/김경임 역, 『피아노와 사회』(계명대학교 출판부, 1998), 421.

32) 김용환, “피아노 제작 기술의 발달과 그 영향”, 373.

해졌다. 에라르 피아노는 왼쪽부터 루트 페달(lute pedal), 댐퍼 페달(damper pedal), 진동 제어 페달(dampening), 액션 이동 페달(action-shifting)로 구성된 네 개의 페달을 가지고 있었다.³³⁾ 이 시기에 작곡한 《피아노 소나타 21번》에는 베토벤이 제2악장 론도에서부터 페달 표시를 주었다. 하지만 《피아노 소나타 21번》과 같은 피아노를 사용한 《첼로소나타 3번》의 원전 악보(Henle)에는 페달 표시가 없는데, 그 이유는 피아노가 독주악기가 아닌 반주악기로 그리고 첼로와 이중주의 역할로 사용되었기 때문에 페달표시를 안 하지 않았나 추측해볼 수 있다.

3) 브로드우드(Broadwood)피아노와

《첼로소나타 4번》과 《첼로소나타 5번》

베토벤의 마지막 첼로소나타 작품인 《첼로소나타 4번》(op. 102, no. 1)과 《첼로소나타 5번》(op. 102, no. 2)은 브로드우드 피아노를 사용했던 시기의 작품이다. 브로드우드 피아노의 음역대는 C_1 에서 f^4 까지 총 6옥타브 4도의 음역으로서 에라르 피아노보다 저음역이 5도, 고음역이 4도 확장된 음역을 가지고 있다.³⁴⁾ 음역이 확장됨으로 인해 악기 사이즈가 확장된 동시에 무게도 약 두 배로 늘었다. 이러한 구조적 변화들로 인해 톤은 울림이 보다 풍요로워지고 더 오래 지속되었으며 그 결과 레가토 연주 및 ‘노래하는 듯한 톤’(singing tone)의 효과를 강화시킬 수 있었다³⁵⁾.

《첼로소나타 4번》과 《첼로소나타 5번》의 전악장 피아노의 음역은 표 5에서 제시한 것과 같이 브로드우드 피아노의 음역에 비해 그리 넓지 않다. 각 1악장에서의 음역 운용을 살펴보면 《첼로소나타 4번》의 최저음인 F_1 은

33) 서연우, “L. v. Beethoven 피아노 음악에 있어서의 페달 기법 연구 - 피아노 소나타를 중심으로,” (전남대학교 석사학위논문, 2007), 21-22.

34) 김용환, “피아노 제작 기술의 발달과 그 영향”, 373.

35) 송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구 - Beethoven 『발트슈타인』 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해-”, 7.

사용되고 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》에서와 달리 짧게 치고 사라지는 것이 아니라 길게 지속음으로 등장한다(악보 예 18, 참조).



악보 예 18) 베토벤, 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 28-31

《첼로소나타 5번》에서는 제1악장 제시부의 마디 7-9까지, 마디 12-16까지 그리고 코다의 마디 133에서 마디 147까지 등 저음역 F₁-C가 다이내믹 표현을 잘 활용할 수 있는 브로드우드 피아노의 성능을 보여주듯이 f와 ff의 셈여림으로 나타난다. 《첼로소나타 4번》과 《첼로소나타 5번》에서 보이는 고음역대의 운용은 《첼로소나타 4번》의 제1악장에서 코다 마디 146에서 마디 151까지 그리고 제3악장의 마디 178에서 182까지 등에서 고음역대를 길게 지속하는 음이 아닌 짧게 치고 사라지는 운용이 보인다. 《첼로소나타 5번》의 제1악장에서 발전부의 마디 57에서 마디 59까지 그리고 제3악장에서 마디 132에서 마디 138까지 등에서 보이는 고음역의 운용은 《첼로소나타 4번》과는 다르게 짧게 치고 사라지는 것이 아니라 한마디 이상을 넘어 지속적으로 등장한다. 또한 《첼로소나타 5번》의 제3악장에서 마디 131부터 마디 138까지 피아노파트가 왼손에 대한 오른손의 전위형 모방 연주 그리고 첼로선율보다 높은 음역대에서 선율을 6도 병진행하는 피아노 오른손의 역할은 저음역과 고음역 동시 사용을 보여준다(악보 예 19, 참조). 이는 피아노의 음역대 균형이 잡혀있었다는 추측을 가능케 한다.

악보 예 19) 베토벤, 《첼로소나타 5번》, 제3악장, 마디 130-142

브로드우드 피아노는 ‘영국식 액션’(English action)이라 불리는 ‘밀쳐 올리는 방식’(Stossmechanik)을 사용하게끔 만들어졌다. 브로드우드 피아노는 무거운 해머와 더 굵은 현을 가지고 있어 힘 있는 터치를 요구했다. 또한 브로드우드 피아노의 균등한 현의 장력, 모든 해머가 정확히 계산된 현의 지점을 타격할 수 있다. 이로 인해 풍요로운 노래하는 듯한 그리고 전 음역에 걸쳐 보다 고른 소리가 가능해진 브로드우드 피아노는 무엇보다도 오케스트라와 같은 음향적 효과를 주는 다이내믹적인 면의 기능 확대를 가졌다.³⁶⁾

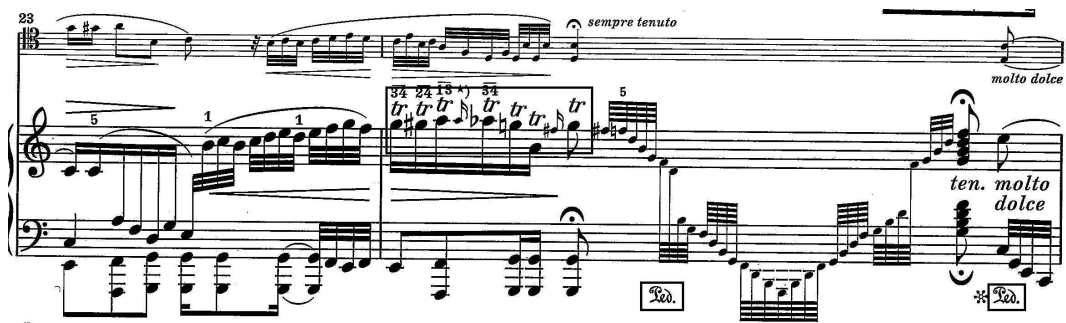
브로드우드 피아노는 지속음 페달을 가지고 있으며, 큰 소리의 음향을 더

36) 브로드우드 피아노의 설명을 다음 아래의 두 문헌을 참고하여 작성하였다.

송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구 - Beethoven 『발트슈타인』 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해-,” 7.

강지혜, “피아노 구조적 발달에 따른 베토벤 피아노 소나타 작품 연구 : op. 57을 중심으로,” 20-21.

효과적으로 낼 수 있는 ‘분리된 댐퍼페달’(Divided Damper Pedal)을 갖게 됨으로 큰 소리의 음향을 더욱 효과적으로 낼 수 있게 되었고,³⁷⁾ 현들의 일 부분에 형질조각을 댐으로써 소리를 약하게 만드는 소프트페달도 첨가되어 있었다. 《첼로소나타 4번》과 《첼로소나타 5번》의 원전 악보(Henle)에 페달 표시가 첨가되어 있어 브로드우드 피아노의 페달 효과에 대한 반영을 보여준다(악보 예 20, 참조).



악보 예 20) 베토벤, 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 23-24

37) 강지혜, “피아노 구조적 발달에 따른 베토벤 피아노 소나타 작품 연구 : op. 57을 중심으로,” 20-21.

3. 베토벤 《첼로소나타 1번》(Op. 5, No. 1)의 분석

1) 창작배경과 전체 형식

베토벤 《첼로소나타 1번》은 1796년 2월부터 6월 말까지 베토벤이 프라하에서 베를린을 여행하였던 그 사이에 작곡에 착수하여 그 해에 완성했다. 이 곡은 첼로 연주를 즐겨하던 프로이센 국왕 프리드리히 빌헬름 2세(Friedrich Wilhelm II, 재위기간 1786-1797)에게 헌정되었다. 이 곡의 창작배경은 베토벤이 프리드리히 빌헬름 2세가 보유했던 관현악단의 제1첼리스트인 장 피에르 뒤포르(Jean Pierre Duport, 1741-1818)와의 만남에서 시작되었다. 이 연주자를 위해 작곡된 《첼로소나타 1번》은 국왕 앞에서 뒤포르와 베토벤에 의해 초연되었다.³⁸⁾

《첼로소나타 1번》은 전형적인 고전주의 소나타형식과는 달리 느린 악장이 없는 빠른 두 개 악장으로 이루어졌고, 제1악장은 소나타알레그로형식 그리고 제2악장은 소나타론도형식으로 되어있다. 제1악장과 제2악장의 조성은 모두 F장조이다. 이 곡은 느린 악장이 없는 대신 제1악장에 하이든 풍의 매우 장대하고 여유 있는 서주부를 배치하고 있다.³⁹⁾ 이와 같은 양식은 1796년을 전후한 베토벤 소나타에서 이례적인 것으로 느린 악장이 없지만, 제1악장의 규모가 제2악장과 함께 아주 크기 때문에 당시 3악장 구성의 2중주 소나타와 비교해 보았을 때 규모면에서 결코 작지 않다.

뒤포르라는 첼리스트의 영향으로 작곡한 곡이지만 전체적으로 《첼로소나타 1번》이 화려한 피아노 파트를 가지고 있다는 것은 흥미로운 일이다. 창작배경으로 보아 첼리스트에 중심을 두었을 거라는 선입견을 깬 이런 내용은 베토벤이 국왕 앞에서 연주할 때 자신의 기량을 과시하려는 의도로 작곡

38) 음악지우사 편/김방현 옮김, 『명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, (서울: 음악세계, 1999), 341.

39) 음악지우사 편/김방현 옮김, 『명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, 342.

한 것은 아닐까라는 추측도 가능하게 한다.⁴⁰⁾

2) 제1악장 분석

제1악장은 3/4박자의 F장조로 시작하는 ‘아다지오 소스테누토’(Adagio sostenuto)의 느리고 장대한 서주부와 4/4박자의 F장조로 시작하는 ‘알레그로’(Allegro)의 소나타알레그로형식이다. 아다지오 소스테누토의 긴 서주부를 제외한 소나타알레그로형식으로 작곡된 부분은 제시부, 발전부 그리고 재현부와 뒤 따르는 코다를 포함한다. 제1악장의 세부적인 구성과 전체 형식을 아래 표 6에 제시한다.

구성		마디	조성
서주부		1-34	F
제시부	제1주제부	35-56	F
	경과구	57-72	F-C
	제2주제부	72-92	C
	종결구	93-143	C
	코데타	143-160	C
발전부	제1부분	161-171	A
	제2부분	171-187	d
	제3부분	188-220	c-D ^b -F
재현부	제1주제부 재현	221-235	F
	경과구	236-253	B ^b -C
	제2주제부 재현	253-272	F
	종결구	273-324	F
	코데타	324-347	F
코다		347-400	F-E ^b -F

<표 6> 《첼로소나타 1번》의 제1악장 형식

40) 음악지우사 편/김방현 옮김, 『명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, 342.

제시부의 제1주제와 제2주제가 F장조와 C장조의 딸림조 관계로 되어있고 재현부의 제1주제와 제2주제는 원조인 F장조로 모두 재현되고 있다. 이는 《첼로소나타 1번》 제1악장이 고전주의 소나타알레그로형식을 취하고 있음을 확인시켜주는 내용이다.

《첼로소나타 1번》 제1악장 마디 1-34까지의 긴 서주는 마디 16을 기준으로 크게 둘로 나뉘볼 수 있다. 마디 1-16은 서주의 주요 선율선을 그리고 마디 17-34까지는 카덴차풍을 연주한다. 선율적 그리고 리듬적 특징으로 마디 1-16은 마디 7을 기준으로 서주부의 선율부분 I(마디 1-6)과 그리고 서주부의 선율부분 II(마디 7-16)로 세분화할 수 있다(악보 예 21, 참조). 서주부의 선율부분 I(마디 1-6)은 마디 1-3까지의 피아노와 첼로의 유니즌에서 보이는 붓점 리듬과 분산화음의 상행하고 하행진행하는 세 마디의 선율로 이루어져있고, 마디 4-6까지 이 세 마디 선율이 반복 연주된다.

악보 예 21) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 1-11

서주부의 선율부분Ⅱ(마디 7-16)은 마디 7-10까지 첼로에서 제시되는 위 보조음을 가진 4분음표 세 개는 주요 음형이다. 이 음형이 4분음표 하행하는 형태와 결합되어 두 마디 동기를 이루고 이는 마디 9-10에서 반복된다. 단, 반복될 때 이도동형진행으로 반복되고 마디 10은 마디 8에 대해서 전위형이다. 첼로가 네 마디의 선율을 제시하고 피아노가 첼로의 선율을 이어받아 마디 11-14에서 코랄풍으로 반복한다. 마디 14의 중지음형, 특히 피아노 파트 오른손의 중지음형은 돈꾸밈음을 가진 음형 x와 하행하는 32분음표 음형 y로 볼 수 있다. 이 중지음형 x와 y는 바로 뒤이어 반복되어지고 중지음형 x와 y가 결합된 마디 14에 대한 내용은 마디 16에서 반복된다(악보 예 22, 참조).

The image shows a musical score for measures 12-18 of the first movement of Beethoven's Cello Sonata No. 1. The score is written for cello and piano. In measures 12-14, the piano part features a rhythmic pattern of three quarter notes with a descending bass line. Annotations identify specific rhythmic motifs: '중지 음형 x' (a quarter note with a flat) and '중지 음형 y' (a quarter note with a flat followed by a 32nd note). Measure 14 shows a variation of motif x. Measure 17 shows the piano part using motif y to create a more complex texture. Dynamics include sf (sforzando) and pp (pianissimo).

악보 예 22) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 12-18

카덴차풍을 연주하는 마디 17-34는 서주의 긴 종결부분이다. 마디 17-18은 피아노 파트 오른손에서 중지음형 y를 사용하여 32분음표의 하행하는 선율이 2도씩 상행하며 동행진행하고 첼로는 피아노의 상행진행과 함께 상행

하며 연주한다(악보 예 22, 참조).

마디 29-31까지는 마디 17-34까지를 카덴차풍이라고 할 수 있는 이유를 보여준다. 피아노에서 보이는 32분음표의 화려한 기교 연주가 그 이유이다. 서주부에서 보이는 피아노와 첼로의 악기 운용을 보면 피아노가 첼로보다 더 주도적으로 음악을 이끌고 있다고 볼 수 있게 한다. 이는 베토벤이 자신의 기량을 과시하려는 의도로 작곡했을까라는 추측을 뒷받침할 수 있는 내용이다.

서주부를 효과적으로 연주하기 위해서 《첼로소나타 1번》을 작곡할 당시에 사용했던 발터 피아노의 기능을 적용하고자 한다. 마디 7-10까지 서주의 선율부분Ⅱ를 피아노보다 상대적으로 첼로가 $a-f^1$ 의 높은 음역에서 연주할 때 피아노 왼손에서는 옥타브의 페달포인트로 F_1-c 의 저음역에서 연주한다. 피아노 왼손에서 저음역의 음을 옥타브로 사용한 이유는 발터 피아노 저음역의 소리가 명료하지 못했다는 것과 연결할 수 있다. 발터 피아노의 저음역에 명료하지 못한 소리로 인해 옥타브로 처리했고 그럼에도 불구하고 첼로의 $a-f^1$ 의 중음역대의 서주 주제선율을 들리게 하기 위해서였다고 할 수 있다. 이 부분을 현대의 피아노로 연주할 때 발터 피아노보다 저음역에서의 소리가 명료해졌음을 염두해어야 한다. 울림이 더 풍부해졌기 때문에 이 부분을 현대의 피아노로 연주할 때에는 악보상의 썸머림 p 를 pp 로 재해석 연주하고 페달의 사용을 줄여 첼로의 선율을 뒷받침해줄 수 있게 해야 한다(악보 예 21, 참조).

악기와의 관계에서 음역을 살펴보았을 때 형식적 분석에서 제외되었었던 마디 29-31 즉, 피아노가 카덴차풍으로 음악을 이끌고 있던 부분에서의 해석은 상당히 중요하다. 서주부 마디 29-31까지 피아노의 카덴차풍 연주를 할 때 $s\text{f}$ 를 악보상에서 볼 수 있다(악보 예 23, 참조).

그런데 이 $s\text{f}$ 를 한 부분의 선율 라인을 보면 3도씩 하행하는 선율이 보이

면서 화음적인 뒷받침을 만들어주고 있다. 마디 29는 발터 피아노의 최고음 f^3 의 3도 아래인 d^3 의 높은 음역에서 시작하고 마디 30에서 한 옥타브 아래로 중음역에서 반복된다. 발터 피아노는 높은 음역의 소리가 중음역보다 상대적으로 약했기 때문에 마디 29에서 첫 음의 *sf*을 준 이유는 마디 30의 첫 음들과 똑같은 소리의 밸런스로 쳐주고 싶었을 것이라 추측할 수 있다. 그래서 현대의 피아노로 연주할 때 마디 29와 마디 30의 *sf* 밸런스를 똑같이 연주해서는 안된다. 그리고 이 프레이징이 반복어진다는 것을 보여주기 위해 마디 29에서 프레이징이 시작하는 첫 음 d^3 와 마디 30에서 첫 음 d^2 를 강조해서 연주하며 또한 3화음의 펼침화음이 더욱 잘 들리게끔 연주해야 한다.

악보 예 23) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 29-31

마디 31에서 낮은 음역인 G음에서 b^1 까지 올라가는 부분에서 발터 피아노는 낮은 음역의 소리가 약했기 때문에 크레센도가 자연스럽게 되었지만 현대의 피아노는 발터피아노보다 낮은 음의 소리가 더 크다. 그래서 현대의

피아노로 이 부분을 연주할 때 악보상의 썸머보다 더 작게 pp로 시작하여 G음의 더 무게를 주어 찍어주고 가며 상행진행을 표현하여 연주해야 한다. 상행진행하고 난 후 b^{b1}음으로 도달하여 중음역에서 트릴처럼 연주하며 크레센도를 해야 할 때 첼로의 f와 f[#] 지속음의 소리가 끊기지 않도록 크레센도의 다이내믹을 첼로의 지속음의 소리와 밸런스를 맞춰 연주해야 한다(악보 예 23, 참조).

제1악장의 제1주제부는 마디 35-56까지이다. 피아노가 마디 35-48에 걸쳐 14마디의 긴 제1주제를 제시하는데 반해, 이를 반복 연주하는 첼로는 여섯 마디가 축소된 주제를 제시한다. 제1주제부에서는 서주의 선율부분 I 과 선율부분 II 그리고 종지음형 x와 y의 사용은 찾아볼 수 없고, 피아노가 연주하는 14마디의 긴 제1주제는 음악적 내용과 선율적 그리고 리듬적 특징을 구분하여 동기 A와 B 그리고 그들을 구성하는 음형 a, b, c 그리고 d로 작게 나뉘 볼 수 있다. 동기 A를 구성하는 음형 a는 아르페지오 꾸밈음을 가진 2분음표와 8분음표의 하행하고 음형 b는 겹점 4분음표와 32분음표의 순차하행하는 선율적 특징을 갖는다. 뒤이어 피아노에서 제시되는 두 마디는 동기 A의 순차하행하는 음형 a와 다르게 트릴꾸밈음으로 시작하여 4도 상행하행 도약하며 분산화음으로 상행하는 리듬적 특징을 가진 음형과 이어 점 4분음표와 16분음표의 하행하는 음형은 동기 A의 음형 b와 비슷한 선율 진행을 보여준다. 마디 35-38까지 동기 A와 뒤 따르는 두 마디로 구성된 총 네 마디가 주제약절을 이룬다. 마디 40에 동기 B를 시작하는 음형 c는 당김음을 사용하는 리듬적 특징을 갖는다. 동기 B는 마디 42-43에서 반복되고 이어 피아노에서 제1주제를 마무리하는 마디 47-48을 구성하는 음형 d는 점 8분음표와 16분음표의 붓점리듬과 동음을 반복하는 리듬적 특징과 분산화음으로 하행하는 선율적 특징을 가지며 세 번 반복된다(악보 예 24, 참조).

악보 예 24) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 35-48

마디 49부터 첼로가 피아노에서 제시한 주제를 이어받아 연주하는데 피아노보다 여섯 마디가 축소된 8마디로 제시한다. 제1주제부에서 첼로와 피아노의 악기 운용은 피아노에서 주제가 제시될 때 첼로는 8분음표 음형의 화성적 반주를 연주하고 첼로가 주제를 이어받아 연주할 때는 피아노가 양손으로 8분음표 음형의 화성적 반주를 하여 첼로의 주제선율을 뒷받침해준다. 이렇게 제1주제부는 전반적으로 피아노가 주도적으로 제1주제의 주요 음형과 동기를 포함하고 있다. 선율적으로 그리고 리듬적으로 각각의 특징을 갖는 제1주제의 주요 동기와 음형들은 제1악장 전체에 걸쳐서 모방되고 변형되어 등장한다.

제시부 마디 35-38까지 피아노 오른손에서 제1주제가 제시될 때에 피아노

왼손은 F-C까지의 음역에서 화성적 반주를 한다. 발터 피아노의 기능을 적 용해봤을 때 발터 피아노의 최저음 F₁보다 한 옥타브 위인 F의 소리는 그 령게까지 불분명하게 들리지는 않았을 거라고 본다. 현대의 피아노에서 이 부분을 연주할 때 피아노 왼손의 8분음표 연타는 악보상에 주어진 셈여림 *p* 보다 *pp*로 연주하고 가급적 페달의 사용을 줄여서 피아노 오른손에서 제시 되는 제1주제를 상대적으로 더 잘 들릴 수 있게 연주할 필요가 있다(악보 예 24, 참조).

제2주제부는 마디 72-91까지이고 소나타알레그로형식의 기본적 내용에 부 합하는 원조인 F장조에 대한 딸림조인 C장조로 제2주제가 제시된다. 첼로에 e^{b1}음의 반복은 어두운 c단조의 느낌을 주지만 곧 밝아진다. 제2주제부는 첼 로에서 주제를 제시하는 마디 72-80까지와 주제를 연결해주는 네 마디의 짧은 연결부분 그리고 피아노가 첼로의 제2주제를 이어받아 반복하는 마디 85-91까지로 구성되어 있다. 제2주제는 마디 72에서 첼로가 점 8분음표와 16분음표의 붓점 리듬을 가지며 먼저 등장한다. 제1주제와 제2주제의 대조 성은 조성관계에서 형성되었지만, 제2주제를 이루는 음형들은 제1주제와 밀 접한 관계를 갖는다. 제2주제는 당김음의 리듬적 특징을 가진 음형 c와 함 께 점8분음표와 16분음표의 붓점리듬 후 동음반복하는 변형된 음형 d가 세 번 반복하여 나타난다. 이러한 제1주제의 음형 c와 d가 제2주제 주제선율을 구성하며 제시된다. 첼로에서 먼저 연주된 네 마디의 제2주제 선율은 뒤이 어 다시 반복된다(악보 예 25, 참조).

제1주제 음형 c 변형

제1주제 음형 d 변형하여 세번 반복

제2주제 반복

제1주제 음형 c 변형 두 번 반복

p

sf

sf

sf

dolce p (sf)

(sf)

(sf)

악보 예 25) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 73-82

마디 81-84까지는 제2주제 제시와 짜임새 변화를 통한 확보 사이에 위치하는 네 마디 짧은 연결구이다. 이 연결구 또한 제1주제 음형 c의 당김음 특징을 바탕으로 하고 있다. 마디 81에서 당김음을 가진 변형된 제1주제의 음형 c를 사용하여 첼로와 피아노 오른손에서 병진행을 이루며 한 번 더 반복한다(악보 예 25, 참조).

마디 85-91까지 피아노가 첼로의 제2주제를 이어받아 연주한다. 피아노가 제2주제를 제시할 때 피아노 오른손에서 옥타브로 제시되고 피아노 왼손은 마디 73-80에서 첼로가 주제를 제시할 때보다 한 옥타브 위에서 연주한다.

제2주제가 마디 72-75에서 첼로에서 c^1-f^1 의 음역에서 연주될 때 피아노 왼손은 옥타브로 F_1-A^b 의 낮은 음역에서 연주하며 발터 피아노의 최저음인 F_1 이 등장한다(악보 예 25, 참조). 발터 피아노는 저음역의 소리가 명료하지 못했기 때문에 옥타브를 사용한 이유는 소리를 들리게 하기 위함으로 볼 수

있다. 현대의 피아노로 이 부분을 연주할 때에 악보상에 p 보다 mp 로 연주해야 피아노 오른손과 밸런스를 맞춰 첼로에서 제시되는 제2주제를 더욱 뒷받침해줄 수 있다. 제2주제가 피아노에서 반복될 때에 피아노 왼손은 마디 72-75에서 연주한 F_1-A^b 의 음역보다 한 옥타브 위인 $F-a^b$ 에서 연주한다. 특별한 다이내믹은 주어지지 않았지만 마디 72의 다이내믹 표현과 다르게 연주해야 할 필요가 있다. 마디 85에서 왼손의 옥타브는 오른손에서 제시되는 제2주제를 상대적으로 더 잘 들리게 하기 위해 썸머림 p 를 유지하여 연주할 필요가 있고 오른손에서 옥타브와 sff 를 사용한 이유는 제2주제를 더욱 강조하기 위함으로 볼 수 있다.

재현부에서 제1주제의 조성은 원조인 F장조로 재현된다. 재현부의 제1주제부(마디 221-231)는 피아노에서 주제가 제시되는데 제시부의 제1주제부에서 피아노가 주제 선율을 연주할 때보다 오른손은 한 옥타브 위에서 연주하고 왼손은 화음이 더 쌓인 화성적 코드반주로 연주되며 ff 로 썸머림이 더욱 다이내믹하게 변화를 주어 재현된다. 제시부에서 피아노의 긴 14마디로 제시된 제1주제가 재현부에서는 동기 B와 당김음의 특징을 가진 음형 c 가 생략된 11마디로 축소되어 재현된다. 마찬가지로 첼로에서 주제를 제시할 때에도 제1주제의 동기 B와 음형 c 가 생략되어 재현된다.

재현부 제2주제부(마디 253-272)는 딸림조가 아닌 원조인 조성 F장조로 시작된다. 이러한 조성의 변화로 재현부에서의 제2주제는 소나타알레그로 형식을 취하고 있음을 보여준다. 재현부에서의 제2주제는 제시부와 조성만 다르게 나타나며 그대로 재현된다.

재현부 마디 221-224까지 제1주제가 재현될 때에 피아노 오른손은 c^2-c^3 의 높은 음역에서 연주하고 왼손 또한 $f-f^1$ 의 음역으로 제시부 제1주제 마디 35-38에서 제시될 때보다 높아진 음역에서 연주한다. 발터 피아노는 저음역의 비해 고음역의 소리가 명료했고 피아노 오른손에서 발터 피아노의 최고

음인 f^3 보다 4도 아래인 c^3 에서 제1주제가 제시되면서 더욱 강조되어 재현된다. 피아노 왼손에서 제시부 제1주제가 제시될 때와 다르게 음을 더 쌓아서 화성적 반주를 하는데, 이는 높은 음역에서 연주하는 제1주제를 오케스트라적인 음향으로 뒷받침하기 위함이다. 현대의 피아노는 발터 피아노보다 소리의 울림이 훨씬 더 풍부해졌기 때문에 이 부분을 현재의 피아노로 연주할 때에는 피아노 왼손에 화성적 반주가 오른손에 제1주제의 선율을 방해하지 않도록 너무 크게 연주해서는 안된다. 마디 232에서 첼로가 제1주제 재현 반복할 때 피아노 왼손은 $C-e^b$ 까지의 음역에서 옥타브로 페달포인트를 주며 진행하고 피아노 오른손에서 펼침화음으로 연주하며 진행된다. 그러므로 현대 피아노로 연주할 때에 가급적 페달을 사용하지 않고 왼손은 테누토하듯이 첫 음을 좀 무게를 주어 길게 눌러주며 그 잔향으로 페달포인트 효과를 주며 연주하고 첼로의 선율이 더 드러날 수 있게 오른손의 16분음표 음형은 가볍게 연주하는 것이 좋다.

발전부는 마디 161-220까지로 상대적으로 짧은 59마디로 구성되어 있다. 발전부는 제시부 제1주제의 음형들과 동기 사용을 기준으로 제1부분은 마디 161-172, 제2부분은 마디 172-187 그리고 제3부분은 마디 188-200으로 총 세 부분으로 나뉘볼 수 있다.

발전부의 제1부분(마디 161-172)에서는 피아노에서 제시부 제1주제가 A장조로 전조되어 등장한다. 제시부 제1주제의 동기 A와 뒤따르는 두 마디가 발전부에서 그대로 반복되고 피아노가 제1주제의 종결을 길게 확장시켜 연주한다.

발전부의 제2부분(마디 172-187)은 제1주제의 동기 A와 음형 a 그리고 음형 b가 제2부분 전체에 등장한다. 음형 b는 위 보조음을 사용한 겹겹4분음표와 16분음표의 붓집리듬으로 변형되어 등장한다. 제2부분의 피아노와 첼로의 악기 운용을 보면 마디 172에서 먼저 첼로에서 제시부 제1주제 동기

A가 음형 a와 변형된 음형 b의 형태로 나타난다(악보 예 26, 참조). 첼로에서 제시된 제1주제 동기 A를 피아노가 한 마디 뒤에서 바로 모방하여 네 마디를 첼로와 피아노가 서로 주고받으며 연주한다. 두 마디의 짧은 연결구를 지나고 피아노에서 제1주제 동기 A를 먼저 연주하고 바로 한마디 뒤에 첼로가 모방하며 연주한다. 다시 두 마디의 짧은 연결구를 지나 이번엔 첼로가 제1주제 동기 A를 연주한다. 그리고 마디 185부터 피아노와 첼로에서 음형 a를 피아노에서는 세 번 반복하고 첼로에서는 두 번 반복하여 연주한다(악보 예 27, 참조).

악보 예 26) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 173-174

악보 예 27) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 185-187

발전부의 제2부분을 발터 피아노의 기능을 적용하여 보면 이 부분이 발터

피아노에서 낮은 음역은 아니지만 셈여림 *f*로 피아노 양손의 밸런스를 비교했을 경우에 왼손은 그렇게 크게 들리지는 않을 것이다. 현대의 피아노로 이 부분을 연주할 때에 양손이 동일한 *f*의 밸런스로 연주하면 오른손의 제1주제 동기 A가 잘 들리지 않을 수 있다. 피아노 오른손의 주제선율이 더 잘 들리게 하기 위해서는 같은 셈여림 *f*라도 왼손은 *mf*로 오른손과 셈여림의 차이를 두며 연주할 필요가 있다(악보 예 26, 참조).

발전부의 제1부분과 제2부분에서 피아노와 첼로의 악기 운용의 차이가 보인다. 제1부분에서는 제1주제의 음형 b, c 그리고 동기 B가 생략된 11마디의 긴 1주제를 피아노가 주도적으로 연주한다. 그러나 제2부분에서는 첼로와 피아노의 오른손이 제1주제의 음형 a와 동기 A를 모방, 변형하여 서로 대등하게 주고받는다.

발전부의 제3부분(마디 188-200)은 c단조의 조성으로 피아노 오른손에서 아르페지오로 연주하며 시작한다. 발전부 제2부분에서 등장했던 제1주제의 변형된 음형 b가 마디 194에서 첼로에서 등장한다. 피아노가 16분음표 분산화음의 선율을 연주하면 첼로가 음형 b로 피아노의 선율을 마무리한다(악보 예 28, 참조). 이렇게 피아노의 16분음표 분산화음과 첼로의 음형 b는 하나의 선율을 이루며 마디 202까지 네 번 반복된다.



악보 예 28) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 194-196

발전부의 제3부분은 마디 205부터는 D^b장조이고 마치 긴장을 푸는 듯한 부분을 첨가함으로써 훗날의 긴장과 이완을 교묘히 사용하여 아주 효과가 큰 음악을 썼던 베토벤 초기의 모습을 잘 보여주고 있다.⁴¹⁾ 마디 209-216까지 피아노 오른손에서 제1주제 음형 c를 연주하며 왼손과 상행진행하고 첼로는 3도 위로 도약한 보조음을 가지고 상행하며 긴장감을 높인다. 마디 216에서 B₄이 나타나며 마디 217부터 재현부의 조성인 F장조로 가기 위한 F장조의 딸림화음이 강조되고 피아노 오른손에서 3도 화음의 옥타브로 상행하는 4분음표가 동형진행된다.

제1주제와 제2주제를 연결하는 경과구(마디 57-72)는 F장조이고 피아노 오른손에서 16분음표의 분산화음으로 하행하며 시작한다. 경과구에서는 피아노가 주도적으로 연주하며 제1주제의 음형 c가 첼로에서 등장한다(악보 예 29, 참조).



악보 예 29) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 64-66

재현부에서의 경과구(마디 236-253)는 제1주제의 음형 c를 제시부의 경과구보다 많이 사용하여 제2주제로 전개한다. 이것은 재현부의 제1주제부에서 피아노가 제1주제를 제시할 때 생략된 음형 c를 경과구에서 사용한 것으로 볼수있다. 그리고 제시부의 경과구에서 피아노가 c³에서 16분음표의 분산화

41) 음악지우사 편/김방현 옮김, 『명곡해설 라이브러리 1 베토벤』, 344.

음의 하행하는 선율로 시작하였다면, 재현부에서는 피아노의 오른손은 f - f^1 의 분산화음의 동형진행하며 시작한다.

재현부의 경과구에서 마디 236-243까지 피아노 왼손은 발터 피아노의 최저음 F_1 을 포함한 F_1 -C까지의 낮은 음역에서 긴 지속음이 아닌 짧은 음가의 스타카티시모로 연주하고 오른손은 f - f^1 까지의 중음역에서 16분음표 펼침화음을 연주한다. 이 부분은 첼로의 a - f^1 에서 연주되는 선율을 피아노가 화성적 반주를 하는데 같은 다이내믹이 악보상에 fp 로 주어졌지만 피아노 양손의 밸런스 차이를 두고 연주를 해야 한다. 현대의 피아노로 이 부분을 연주할 때에는 피아노 왼손은 썸머림은 mp 로 첫 음 F_1 에 더 무게를 실어 반복되는 프레이징을 더욱 표현해 연주해야 하고 오른손은 p 로 가볍게 연주하는 것이 좋다.

제2주제부를 종결하는 종결구(마디 93-143)는 피아노에서 2분음표와 16분음표의 하행하는 음형의 형태로 시작하며 제시부 제1주제의 음형 c 의 리듬적 특징인 당김음이 사용된다. 마디 93에서 피아노에서 연주하는 2분음표와 16분음표의 하행하는 선율을 첼로가 바로 다음 마디 94에서 모방하며 연주한다. 마디 93-98까지 피아노와 첼로는 서로 선율을 주고받으며 연주한다. 마디 102에서 제1주제의 음형 c 의 음악적 특징인 당김음이 4분음표의 당김음 형태 음형으로 첼로에서 연주된다. 이후에 마디 105-107까지에서 피아노와 첼로가 서로 주고받으며 연주하는 모습이 보이는데 피아노의 16분음표의 순차상행하는 선율을 첼로가 한마디 뒤에 뒤따르며 모방하며 연주한다.

제2주제의 종결구를 뒤따르는 코데타(마디 143-160)는 C장조의 느낌으로 시작하고 당김음이 등장한다. 마디 143-149에서 피아노와 첼로에서 4분음표의 당김음의 음형이 보인다. 이후 마디 151-157까지 피아노의 날아가는 듯한 16분음표의 펼침화음이 p 에서 크레센도하면서 ff 로 마무리된다.

재현부의 제2주제부의 종결구(273-324)는 제시부의 제2주제부 종결구와

마찬가지로 피아노와 첼로의 운용이 똑같이 재현되고(악보 예 30, 참조) 첼로에서 음형 c의 음악적 특징인 당김음이 사용되는 전개 방식이 그대로 재현된다.



악보 예 30) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제1악장, 마디 274-277

재현부의 제2주제부 종결구를 뒤따르는 코데타(마디 324-347)은 원조인 F장조이며 피아노와 첼로에서 4분음표의 당김음 형태 음형이 나타나고 피아노에서 16분음표의 상행하는 펼침화음이 그대로 재현된다. 재현부의 코데타는 F장조의 반중지로 코다로 연결된다.

종결구와 코데타에서는 발터 피아노의 가벼운 타건 사용이 돋보인다. 마디 127-132와 마디 303-306 그리고 마디 307-310에서 보이는 기교적인 연주가 발터 피아노의 가벼운 건반 사용을 할 수 있었던 점을 보여준다. 현대의 피아노로 연주할 때에 페달을 가급적 사용하지 않고 왼손의 온음표의 음을 무게를 주어 눌러주며 그 잔향으로 페달포인트 효과를 주며 연주하는 것이 좋다.

코다(마디 347-400)는 상당히 긴 53마디로 이루어졌다. 마디 348-349에서 첼로에서 제시부 제1주제의 음형 a가 2도씩 하행하는 동형진행으로 나타나고 피아노에서도 마디 350-353까지 음형 a가 2도씩 하행하며 동형진행한다. 마디 362에서 아다지오로 느려지며 E^b장조로 전조된다. 곧 마디 368에서 빠른 프레스토로 다시 분위기를 변화시키며 피아노에서 8분음표의 셋잇단음표

음형이 하나의 선율을 이루고 마디 374-375에서 첼로가 피아노와 반진행한다. 마디 386에서 원래의 알레그로 템포로 제1주제가 원조인 F장조로 연주된다. 첼로에서 제1주제 동기 A가 제시되고 마디 394부터 F장조의 딸림화음이 강조되며 *f*로 정격종지한다.

3) 제2악장 분석

제2악장은 6/8박자의 F장조로 시작하는 ‘알레그로 비바체’(Allegro vivace)의 ABA C ABA의 소나타론도형식이다. 소나타론도형식은 소나타형식과 론도형식이 복합된 악곡의 형식으로 쿠플레 B는 C장조로 리프레인 A의 조성 F장조에 대한 딸림조로 관계조를 이루고 쿠플레 B'는 원조인 F장조로 시작하며 소나타론도형식을 취하고 있음을 보여준다. 쿠플레 C는 b^b단조로 새로운 조성으로 전조되어 시작한다. 제2악장의 세부적인 구성과 전체 형식을 아래 표 7에 제시한다.

구성	마디	조성
A	1-24	F
B	24-65	C
A'	66-84	F
C	85-140	b ^b
A''	141-167	F
B'	167-233	F
A'''	233-300	F

<표 7> 《첼로소나타 1번》의 제2악장 형식

24마디로 구성된 리프레인 A는 마디 11을 기준으로 둘로 나뉘볼 수 있다.

첫 번째 부분을 부분 I (마디 1-10)이라고 지칭했을 때, 부분 I 과 뒤에 나오는 부분 II(마디 11-24)는 음악적으로 대조를 이룬다.

리프레인 주제 A(마디 1-24)의 부분 I (마디 1-10)은 마디 1-4까지 첼로에서 리프레인 A의 성격을 규정하는 선율이 제시된다. 이 주제선율은 동기 A와 동기 B로 이루어져있고 특히 동기 A에서의 동음반복 후 3도하행하고 4도상행 후 순차진행하는 음형 a는 음악적 구성에서 상당히 중요하다. 이 음형 a는 마디 2에서 그대로 반복되어 동기 A를 구성한다. 마디 3-4의 동기 B에서 4분음표와 8분음표 장-단의 리듬적 특징을 가진 음형 b가 순차적으로 진행되고 F장조 딸림화음의 분산화음 형태로 악절을 마무리한다. 동기 B의 음악적인 모습은 리듬적으로는 음형 a의 후반부인 4분음표와 8분음표를 그리고 음진행은 음형 a에 대해 전위형을 띤다. 음형 a와의 관계로 동기 B를 설명한 이 내용은 동기 B를 동기 A의 파생으로 볼 수 있게 하지만, 동기 B를 독자성을 띤 동기로 볼 수도 있다. 그 이유는 음형 a와 관계한 동기 B의 음형 b가 연속적으로 반복되며 동기 A와는 다른 선율적, 리듬적 특징을 보이기 때문이다. 이렇게 동기 A와 B로 구성된 리프레인 A의 주제선율은 마디 5-8에서 피아노 오른손에서 옥타브로 받아 동도모방을 하며 카논적 짜임새로 반복된다. 두 악기간의 리프레인 A 주제 선율 반복에서의 모방적 내용은 이미 첼로가 마디 1-4까지 리프레인 A 주제를 제시할 때에도 존재한다. 마디 1에서 첼로가 주제를 연주한 후에 점4분음표의 간격으로 피아노가 동일한 주제선율을 감5도 아래로 연주한다. 이는 푸가의 근접모방(Stretto)으로 볼 수 있다. 피아노의 근접모방은 주제선율의 앞부분(마디 1-2) 즉, 동기 A만 같고 마디 3의 동기 B는 없이 자유롭게 연주한다(악보 예 31, 참조).

Rondo **Allegro vivace** 리프레인 A의 주제선율

동기 A 동기 B

음형 a 음형 b

피아노에서 주제 반복

근접모방으로 피아노에서 연주

동기 B를 반복하여 주제 종결

악보 예 31) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 1-10

리프레인의 부분 I 과 대조 구조를 이루는 부분 II(마디 11-24)의 동기는 앞꾸밈음을 가지면서 아래 보조음이 짧은 음가로 사용되고 5도 상행해서 3 화음의 분산화음적인 선율 진행을 특징으로 한다(악보 예 32, 참조).

11

동기 C

악보 예 32) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 11-12

이 부분Ⅱ의 핵심동기(동기 C)는 마디 11-12까지 첼로에서 제시된다. 이 동기 C는 마디 13에서 다시 한번 첼로가 반복한다. 마디 15-18까지 피아노에서 동기 C는 두 번 반복된다. 마디 18부터 확장하는 형태이다.

리프라인 A의 부분Ⅰ과 부분Ⅱ는 짜임새의 대조를 이룬다. 부분Ⅰ의 마디 1-4에서 첼로에서 첫 번째 부분의 성격을 규정짓는 악절을 연주하지만 피아노와 근접모방을 통해 대위적 짜임새를 만든다. 부분Ⅱ는 첼로가 주요 동기를 연주하고 다시 한번 첼로가 주요동기를 반복하고 피아노에서 두 번 더 반복하는 악기 교차의 짜임새를 가지고 있다.

마디 1-4에서 리프라인 A의 주제를 첼로가 제시할 때 피아노가 근접모방을 하여 연주한다. 마디 1-2까지만 피아노가 근접모방을 하는데 이는 베토벤이 리프라인 A 주제의 그 두 마디를 굉장히 중요하게 생각한다고 추측할 수 있다. 이런 모방적 내용을 두 악기가 연주할 때는 주제에 대한 추가적인 근접모방임을 그리고 마디 3-4에 비해서 마디 1-2가 리프라인 A 동기라는 것을 보여주어야 한다. 기능이 좋아진 현대의 피아노로 이 관계를 연주할 때, 피아노의 쉼여림이 p 여도 마디 1의 모방점이 더욱 선명하게 들릴 수 있도록 무게를 실어 연주해야 한다(악보 예 31, 참조). 마디 5에서 피아노가 리프라인 A 주제를 받아 연주할 때 다이내믹이 마디 1-2와 동일하지만 이 부분에서는 피아노가 주를 이루기 때문에 mp 로 재해석 연주하는 것이 주제를 명료히 드러나게 함에 중요한 역할을 할 것이다. 마디 9의 피아노 왼손은 발터 피아노 최저음 F_1-B^b 까지의 저음역을 옥타브로 연주한다. 이 당시에 발터 피아노가 저음역이 소리가 명료하지 않았는데 이러한 반주형태를 쓴 이유는 첼로의 d^1-a^1 인 고음역에서 연주하는 선율의 소리를 뒷받침하기 위함일 것으로 추측할 수 있다. 현대의 피아노에서 저음역은 소리가 잘 울리기 때문에 악보에 주어진 크레센도의 시작점을 p 로 시작하여 너무 과장되지 않게 연주하여 첼로의 소리와 밸런스를 맞추어야 한다.

쿠플레 B는 리프레인 A의 딸림조인 C장조이며 마디 24-65까지이다. 쿠플레 B는 마디 48를 기준으로 두 부분으로 나눌 수 있다. 쿠플레 B의 주요 동기를 연주하는 부분(마디 24-47)과 피아노가 카덴차풍을 연주하는 부분(마디 48-65)이다.

쿠플레의 B의 주요 동기를 연주하는 부분(마디 24-47)은 마디 24-25까지 피아노에서 쿠플레 B의 주요 동기 D 제시로 시작한다. 이 주요 동기 D는 4도 하행하고 전타음으로 시작하는 음형들의 결합으로 이루어진다. 마디 25에서 첼로가 이어받아 주제동기 D를 제시할 때에는 계류음으로 시작하여 2도 하행 후 전타음으로 결합된 음형들로 진행한다. 이 주요 동기 D를 마디 31까지 두 악기가 서로 주고받으며 연주하고 마디 32부터 피아노가 쿠플레 B의 주요 동기 D를 확장시켜 연주한다(악보 예 33, 참조).

악보 예 33) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 25-34

쿠플레 B의 주요 동기를 연주하는 부분(마디 24-47)의 후반부 마디 38-47까지는 쿠플레 B의 주요 동기와는 차별화된 내용이 등장한다. 마디 38에서

피아노가 먼저 그리고 마디 39에서 첼로가 받아 연주하는 당김음 리듬은 피아노 오른손에서 16분음표의 빠른 음형으로 반주된다.

피아노가 카덴차풍을 연주하는 쿠플레 B의 마디 48-65는 피아노가 빠른 음형 연주와 마디 60부터의 리프레인 A의 음형 a를 먼저 반복연주하며 주도적 역할을 한다. 마디 48-51까지 피아노에서 16분음표 펼침화음으로 시작하고 점차 하행 그리고 마디 52부터 반음계적 상행진행하며 마디 54-58까지 $c^3-d^3-e^{b3}-f^3$ 로 2도씩 순차적으로 상행진행하던 피아노가 마디 60부터 리프레인 A의 음형 a를 사용하는 것은 마디 66에서 다시 등장하는 리프레인 A의 연결을 자연스럽게 한다(악보 예 34, 참조).

51

반음계적 상행진행

2도씩 순차적으로 상행진행

2 3 1 3 2 4 1 3 4 1 3

p

55

pp

59

주제부 A의 음형 a

sf

악보 예 34) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 57-62

쿠플레 B의 연주해석에 발터 피아노의 타현 기술인 비엔나 액션 또는 독

일 액션이라 불리는 ‘프릴메카닉’(Prellmechanik) 기능을 적용해 볼 수 있다. 발터 피아노는 건반의 깊이가 얇아 타건할 때 가볍게 연주하기에 유용했고 이 타현 기술을 사용하여 빠른 패시지의 온음계 및 반음계 스케일과 분산화음 스케일을 사용할 수 있었다. 마디 48에서 발터 피아노의 최고음 f^3 보다 2도 아래인 e^3 가 등장하고 피아노 오른손에서 분산화음으로 하행한다. 당시에 발터 피아노에서는 마디 48부터 하행하는 분산화음의 층이 보이게끔 다이내믹이 다 표현되지 못했다. 그러나 발터 피아노보다 더욱 발전된 현대의 피아노에서는 음들이 더 잘 들리기 때문에 분산화음으로 이루어진 이 선율선의 시작음 c^2 와 e^3 를 분명히 하여 분산화음의 층들이 보이게끔 연주할 필요가 있다. 또한 마디 54-58까지 부분을 연주할 때에는 고음으로 상행될 때 다른 음에 비해 첫 음의 무게를 실어 상행하는 선율의 진행을 들려주기 위 연주할 필요가 있다.

리프라인 A'(마디 66-84)는 마디 1-24의 리프라인 A보다 5마디가 축소된 19마디로 제시되지만, 마디 66-75까지 리프라인 A의 부분 I 이 동일하게 반복된다. 부분 I 이후 새로운 주제선율이 제시되어 대조 구조를 보였던 A와 다르게 리프라인 A'의 후반부(마디 76-84)는 부분 I의 동기 B를 첼로와 피아노가 주고받으며 진행한다(악보 예 35, 참조).

악보 예 35) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 74-79

리프레인 A'의 후반부는 전반적으로 피아노 왼손이 첼로보다 낮은 음역에서 연주한다. 마디 76에서 첼로가 $d^{b1}-a^{b1}$ 의 음역에서 연주할 때 피아노 왼손은 $F-b^b$ 의 음역에서 옥타브로 첼로의 소리를 뒷받침하고 마디 82-84에서 피아노 왼손 발터 피아노 최저음 F_1 을 사용하여 F_1-B^b 의 낮은 음역에서 연주한다. 마디 76에서 피아노는 양손이 동일한 p 로 시작하지만 다이내믹의 차이를 두어 피아노 왼손이 오른손보다 mp 로 연주하여 첼로의 선율과 같이 진행되는 것이 들리게 연주하는 것이 좋다(악보 예 35, 참조).

쿠플레 C는 b^b 단조로 시작하고 마디 85-144까지이다. 쿠플레 C의 조성은 리프레인 A와 쿠플레 B의 조성관계로 볼 때 상당히 새로운 조성으로 시작한다. 마디 76-78에서 D^b 장조로 살짝 전조 되었다가 마디 79부터 피아노 왼손에 A'의 등장으로 마디 84까지 b^b 단조의 딸림화음이 강조되며 마디 85에서 b^b 단조의 쿠플레 C가 시작된다. 쿠플레 C는 마디 117를 기준으로 음악적 내용과 짜임새의 대조를 이루는 두 부분으로 나눌 수 있다. 쿠플레 C의 앞부분(마디 85-116)은 쿠플레 C의 주제선율을 연주하는 부분이고, 쿠플레 C의 뒷부분(마디 117-144)는 쿠플레 C의 새로운 선율이 제시된다.

쿠플레 C의 앞부분(마디 85-116)은 피아노에서 마디 85-88까지 쿠플레 C의 성격을 규정하는 선율이 제시된다. 이 주요선율은 동음반복 후 앞꾸밈음을 가지며 3도 상행 후 순차적으로 3도 하행하는 음형의 형태로 구성되어 있고, 이 음형은 쿠플레 C의 앞부분의 음악적 구성에 있어 아주 중요한 역할을 한다(악보 예 36, 참조). 쿠플레 C의 주요선율을 구성하는 이 음형은 마디 86-87까지 이도동형진행하며 동음반복을 제외한 변형으로 반복된다. 이렇게 구성된 네 마디(마디 86-89)는 첼로가 이어받아 하나의 악절을 이룬다. 마디 85-92까지의 총 여덟 마디의 악절은 마디 93-100까지 다시 반복되고 이 이후는 피아노 중심으로 쿠플레 C의 성격을 규정하는 이 음형의 변화를 수반하며 연주한다.

악보 예 36) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 84-89

쿠플레 C의 앞부분 마디 85-88까지 동음반복 후 앞꾸밈음을 가지며 3도 상행 후 순차적으로 하행하는 음형의 형태로 구성된 이 선율은 쿠플레 C의 앞부분의 음악적 구성에 있어 중요한 역할을 하기 때문에 악보상의 스타카티시모와 *sf*를 충실하게 지켜서 연주할 필요가 있다. 마디 89-92까지 첼로가 b^b-c^2 의 음역대에서 이어받아 연주할 때에 피아노 왼손에서 발터 피아노의 최저음인 F_1 이 등장하고 F_1-c 까지의 낮은 음역에서 연주한다. 피아노 오른손은 펼침화음으로 왼손과 화성적 반주를 하며 첼로의 선율을 뒷받침하고 있다(악보 예 36, 참조). 현대의 피아노로 이 부분을 연주할 때에는 왼손의 동음반복을 제외한 첫 음에 무게를 두며 첼로가 연주하는 선율의 진행을 도와 연주하는 것이 좋다. 또한 악보상의 셈여림 표시는 없지만 마디 85의 셈여림 *p*가 계속해서 이어진다면 피아노 왼손은 *mp*로 연주하여 오른손보다 소리가 더 잘 들릴 수 있도록 하고 오른손의 16분음표는 가볍게 연주하는 것이 좋다.

쿠플레 C의 뒷부분(마디 117-144)은 쿠플레 C의 전반부와는 다른 새로운

선을 즉, 한 옥타브 이상의 음역을 분산화음으로 진행하는 특징을 가진 음형으로 연결된 선율을 제시한다. 이때 첼로는 중음주법으로 긴 지속음을 연주한다. 마디 117-140까지 3번의 조성의 변화가 짧게 일어나는데 마디 117-122까지는 G^b장조, 마디 123-128부터는 D^b장조로 그리고 마디 129 이하는 C장조로 전조된다. 피아노와 첼로의 운용은 동일하게 반복되고 마디 129에서 C장조로 조성의 변화가 또 일어난다. 마디 129-134까지 피아노에서 마디 117에서 제시된 분산화음으로 상행하는 음형의 형태가 슬러의 위치가 약박에 나타나는 형태로 8분음표가 두 개씩 쪼개진 음형의 형태로 리듬적으로 변형을 주며 제시된다(악보 예 37, 참조). 피아노에서 주도적으로 연주하며 마디 139부터 리프라인 A의 원조인 F장조의 딸림화음의 느낌을 주며 리프라인 A'로 연결된다.

악보 예 37) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 117-134

쿠플레 C의 뒷부분의 마디 117-128까지 첼로가 지속음을 연주할 때에 아르페지오로 연주하는 피아노의 선율이 첼로의 지속음의 소리가 더욱 풍부하게 들릴 수 있도록 현대의 피아노에서 연주할 때에 음 하나하나 깊게 무게를 주어 소리가 더 울릴 수 있도록 연주해야 한다. 마디 129부터 피아노가 8분음표 옥타브로 연주하는 부분에서 c^1 에서 f^3 까지 점차 고음역으로 상행할 때에 c^1 에서 연주하는 옥타브의 첫 음을 확실하게 들을 수 있게 연주하고 그 이후에 나오는 옥타브의 첫 음들 또한 뒤에 음보다 더욱 잘 들리게 연주해야 상행하며 진행되는 느낌을 더욱 살릴 수 있을 것이다(악보 예 37, 참조).

리프레인 A''(마디 141-167)는 주제부 A가 반복되며 제시될 때 음악적 내용과 악기의 운용의 차이를 가지며 다시 등장한다. 리프레인 A(1-24)에서 첼로가 주제를 제시할 때 피아노 오른손에서 대위법적인 근점모방을 이루며 진행되었던 것과 다르게 리프레인 A''에서는 왼손에서 첼로선율을 근점모방한다. 이때 피아노 오른손은 16분음표로 반음계적으로 상행하였다가 하행하는 선율을 연주하고 이 선율은 마디 143까지 2도씩 하행하며 반복되고, 왼손은 8분음표의 음형으로 제시된다(악보 예 38, 참조).

141 첼로에서 리프레인 A의 주제 제시

악보 예 38) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 141-143

첼로와 피아노 왼손의 근점모방 관계로 진행된 리프레인 A 주제는 마디 145부터 피아노 양손에 의해 반복된다. 그러나 마디 147에서 리프레인 A의

동기 B는 16분음표 음형의 펼침화음으로 리듬적 변화를 수반한다(악보 예 39, 참조). 마디 151에서 리프라인 A의 부분Ⅱ에서 제시된 주제동기가 악기 운용의 변화로 등장한다. 리프라인 A의 마디 11에서는 첼로가 먼저 주제동기를 연주했다면 리프라인 A''에는 피아노가 먼저 연주하고 그리고 첼로가 받아준다.



악보 예 39) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 145-147

쿠플레 B'(마디 167-234)는 총 67마디로 쿠플레 B보다 뒷부분이 26마디가 더 늘어나서 반복된다. 확장된 쿠플레 B'는 마디 205를 기준으로 나눌 수 있다. 쿠플레 B'의 앞부분(마디 167-204)는 쿠플레 B와 동일하지만 쿠플레 B'의 뒷부분(마디 205-233)은 쿠플레 C의 뒷부분 선율을 바탕으로 한다.

쿠플레 B'의 뒷부분(마디 205-234)는 마디 205부터 쿠플레 C 마디 117부터의 분산화음적 특징의 선율이 D^b 장조의 조성을 가지며 쿠플레 C 마디 117에서와 특징의 동일한 악기운용을 보이며 반복한다. 또한 마디 219부터 첼로에서 동음반복 후 3도 상행도약하는 음형을 연주하는데, 이 음형은 리프라인 A의 음형 a의 변형된 형태라고 볼 수도 있다. 마디 219에서 첼로에서 제시된 이 음형을 피아노가 반복하고 여섯 마디의 걸쳐 첼로와 피아노에서 반복된다(악보 예 40, 참조). 지금까지 설명한 내용을 바탕으로 볼 때, 쿠플레 B'는 B+C+A 즉, 제 2악장 론도 형식을 이루는 각 부분의 주요 음형을 결합하고 이를 통해 확장된 것으로 해석된다.

악보 예 40) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 221-225

리프레인 A'''(마디 235-300)은 리프레인 A와 비교해보면, 제시된 주제와 짜임새의 변화를 이루며 주제가 반복된다. 리프레인 A'''에서 주제선율은 마디 235-238에서 첼로에서 제시되고 이때 피아노 왼손이 리프레인 A와 다르게 병진행으로 첼로와 함께 진행한다. 피아노가 이어받아 연주할 때에도 피아노 오른손에서 제시되었던 리프레인 A와 다르게 피아노 왼손에서 3도 병진행으로 제시되고 피아노가 한 번 더 반복한다. 리프레인 A의 동기 B는 16분음표 펼침화음으로 리듬적으로 변화되어 제시된다(악보 예 41, 참조).

악보 예 41) 베토벤, 《첼로소나타 1번》, 제2악장, 마디 234-244

Ⅲ. 결 론

1796-1815년 사이에 작곡된 베토벤의 5곡의 첼로소나타에 이르러 첼로가 저음악기의 역할에서 벗어나 독주악기로 자리매김을 하였다. 베토벤 이전의 첼로를 독주악기로 한 작품을 보면 바로크 시대 작곡가인 J. S. 바흐의 《무반주 첼로 조곡》이 있다. 바흐가 《무반주 첼로 조곡》을 작곡했음에도 불구하고 18세기 고전주의 시대에 이르러 서도 첼로는 아직까진 계속저음악기의 역할을 하였고 독주악기로서 선호되지 않았다. 고전주의 시대에 첼로를 독주악기로서 가장 많은 작품을 남긴 작곡가는 보케리니이고, 그 다음은 베토벤이다. 보케리니가 당시에 다른 작곡가에 비해서 첼로 작품을 많이 작곡하였던 이유는 그가 첼로를 연주할 수 있는 첼리스트였다는 점에서 찾을 수 있다.

보케리니 다음으로 첼로독주음악을 많이 작곡한 사람은 베토벤이다. 1771년에 작곡된 보케리니의 마지막 첼로소나타 작품인 《첼로소나타 6번》의 첼로 음역보다 1796-1815년에 걸쳐 작곡된 베토벤 5곡의 첼로소나타에서 시간이 지남에 따라 첼로는 점차 넓은 음역을 사용한 것을 확인하였다. 첼로 소나타를 작곡하지 않았던 하이든과 모차르트의 실내악을 통해서 첼로가 어떠한 역할로 변화되는지 보았을 때, 하이든의 현악4중주 초기 작품인 《현악4중주 Op. 20, no. 5》에는 첼로가 저음악기로 다른 악기의 반주역할을 했지만, 중기 작품인 《현악4중주 Op. 33, no. 1》에서는 첼로가 화음 반주역할을 벗어나 다른 현악기들과 함께 주제를 주고받는 음악 구성을 보여주며 독주악기로서의 역할을 수행하는 모습을 보였고, 후기 작품인 《현악 4중주 Op. 76, no. 1》에서는 첼로가 다른 현악기들의 화성적 반주도 없이 무반주 솔로로 주제선율을 연주하며 독주악기로서 분명한 자리 매김을 한 것을 확인했다. 모차르트의 《현악4중주 D장조》와 《현악4중주 B^b장조》에서도 첼로는

저음악기에서 벗어나 높은 음역대에서 주제선율을 연주하며 선율악기로 자리매김을 한 것을 확인할 수 있었다.

베토벤의 5곡의 첼로소나타는 피아노가 굉장히 독주적이다. 그렇지만 첼로가 계속저음악기의 역할을 하지는 않는다. 베토벤 5곡의 첼로소나타를 작곡당시 사용했던 피아노의 관계를 통해 세 묶음으로 나눠보았다. 발터 피아노를 사용한 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》, 에라르 피아노를 사용한 《첼로소나타 3번》, 브로드우드 피아노를 사용한 《첼로소나타 4번》과 《첼로소나타 5번》으로 나눠볼 수 있었다.

《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》을 작곡할 당시에 사용한 발터 피아노는 저음역에서 소리가 불분명했기 때문에 저음역에 비해 중·고음역에 사용이 많이 나타나는 것을 확인했다. 《첼로소나타 3번》을 작곡할 당시에는 사용한 에라르 피아노는 발터 피아노보다 최고음이 5도가 올라갔다. 그로 인해 고음역의 사용이 《첼로소나타 1번》과 《첼로소나타 2번》 비해 많아졌고, 저음역의 운용 또한 많아진 것을 확인할 수 있었다. 《첼로소나타 4번》과 《첼로소나타 5번》을 작곡할 당시에 사용한 브로드우드 피아노는 에라르 피아노보다 음역대가 더욱 넓어져서 고음역과 저음역의 사용이 《첼로소나타 3번》에 비해 많아졌음을 확인하였다.

베토벤 《첼로소나타 1번》은 빠른 두 개의 악장을 가지고 있고 느린 악장이 없는 대신 제1악장에 매우 장대하고 여유있는 서주부가 배치하고 있다. 이 서주부는 첼로보다 피아노에서 주도적으로 음악을 이끌고 있는 모습이 보이고 피아노에서 화려한 기교의 카덴차풍 연주가 보인다. 또한 제1악장 제시부에서 피아노가 긴 제1주제를 먼저 제시하며 주도적으로 연주하는 모습을 볼 수 있었다. 제1주제의 동기와 음형은 제1악장의 주요적인 음악적 구성요소로 사용되었고 발전부에서 제1주제의 동기와 음형만을 사용하여 제시함을 확인할 수 있었다. 제2악장에서는 첼로가 주제를 제시할 때 피아노

가 근접모방하는 대위법적인 기법을 볼 수 있었다.

《첼로소나타 1번》을 분석할 때 작곡 당시에 사용했던 발터 피아노의 기능을 적용하여 원전(Henle)판에 있는 연주의 다이내믹이나 아티큘레이션을 현대의 피아노로 연주할 때의 변화를 볼 수 있었다. 예를 들어 첼로에서 주제가 제시되고 피아노 왼손이 *p*로 저음역에서 옥타브로 나올 때 썸여림 *p*를 *pp*로 재해석 연주하고 페달의 사용을 줄여 첼로의 선율을 뒷받침해줄 수 있게 하는 것과 또 피아노 오른손과 왼손의 소리의 썸여림 차이를 두어 양손에 소리 밸런스를 맞추며 수정해서 연주할 수 있는 가능성이 있었다.

모든 작품연주에서도 그렇겠지만 《첼로소나타 1번》의 창작배경, 악곡 분석, 작곡가가 사용하였던 악기와 사회적인 환경까지도 고려했을 때 좀 더 충분히 이 작품을 이해하고 연주하는데 도움이 된다는 확신은 본 논문의 진행에서 얻은 최종 결론이다.

참 고 문 헌

- 김달성, 박관우. 『악기론』. 서울 : 세광음악출판사, 1994.
- 음악지우사 편/김방현 옮김. 『명곡해설라이브러리 베토벤』, 서울 :음악세계, 1999.
- 차호성, 오희숙. 『들으면서 배우는 관현악문헌 : 실내악. 2』. 서울 : 심설당, 2003.
- 허영환 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사 : 본문 2』. 서울 : 심설당, 2009.
- Losser, Arthur. *Men, Women and Pianos: A Social History*. New York : Dover Publications, 1990.
- 김경임 역. 『피아노와 사회』. 계명대학교 출판부, 1998.
- Michels, Ulrich. *dtv-Atlas zur musik*. Germany : Bärenreiter, 1998.
- 홍정수, 조선우 [공]편역. 『음악은이』. 서울 : 음악춘추사, 2000.
- 강지혜, “피아노 구조적 발달에 따른 베토벤 피아노 소나타 작품 연구 : op. 57을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2015.
- 김지혜, “하이든 현악4중주의 변천과정에 대한 고찰.” 서울대학교 석사학위 논문, 2005.
- 김유나, “베토벤 첼로소나타 Op. 5, 1번과 2번의 제1악장 비교분석 연구,” 성신여자대학교 석사학위논문, 2019.
- 김혜진, “시대별 첼로소나타에 나타나는 첼로 연주기법의 변화 : 바하 『무반주 첼로조곡 3번』, 보케리니 『첼로소나타 6번 A장조』, 쇼팽 『첼로

- 소나타 g단조』을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2014
- 서연우, “L. v. Beethoven 피아노 음악에 있어서의 페달 기법 연구 - 피아노 소나타를 중심으로.” 전남대학교 석사학위논문, 2007.
- 송정연, “피아노 발달과 연주 해석의 상관관계에 대한 연구 - Beethoven 「발트슈타인」 op. 53의 원전(Henle)판과 해석(Ricordi)판의 비교를 통해-” 대전대학교 석사학위논문, 2005
- 안혜련, “J. S. 바흐의 《비올라 다 감바와 첼발로를 위한 소나타 제1번》(BWV 1027, G장조)의 비올라 버전 연주해석 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2012.
- 윤현경, “Ludwig van Beethoven의 첼로와 피아노를 위한 소나타 No. 3 op. 69에 대한 연구 분석.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2002.
- 이승윤, “베토벤 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2011.
- 이태인, “Luigi Boccherini의 첼로 작품에 대한 분석 및 연주법 연구 : Sonata를 중심으로.” 서울대학교 석사학위논문, 2013.
- 김용환. “피아노 제작 기술의 발달과 그 영향” 『음악과 민족』 제26호 (2003): 365-392.
- Carmirelli, Pina. “Boccherini, (Ridolfo) Luigi.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, edited by stanley sadie, Vol. 2, 829-830, 2nd edition. London Macmillan Publishers, 1980.
- https://imslp.org/wiki/Category:Boccherini,_Luigi. 2019년 3월 18일 접속.
- <https://www.prestomusic.com/classical/prpducts/7987679-boccherini-six-sonatas-for-cello-and-piano>. 2019년 3월 18일 접속.

ABSTRACT

A Study on Beethoven's
Sonata for Piano and Cello Op. 5, No. 1
by applying the piano's function which used for the
composition.

WON KOO

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

This dissertation looked into the musical relation between cello and piano which were used in Beethoven(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)'s five Cello Sonatas composed throughout 1796-1815. Especially, for the *cello sonata op. 5, no. 1* composed in 1796, it analyzed the piano's functions at that time as well as musical analysis.

In order to look into the musical relation of the two musical instruments, it referred to those solo cello music in Baroque Era and some of Beethoven's in Classical Era. As a result, it has been ascertained that cello was unpopular as a solo musical instrument

throughout Baroque and Classical Era. Furthermore, the gradual changes from bass musical instrument to melodic musical instrument 18th century's chamber music was researched.

Through the process of examining the relation between piano and cello, the connection of five Beethoven's cello sonatas and the pianos that are used for the composition was also considered. Then, finally it researched methods of different and better ways to play the music with the modern piano by applying the piano's function which used for the composition.

I hope this dissertation could contribute to those pianists who play this music by providing them a better understanding of the music's creation history, musical analysis, and even the social environment.