박 초 연 교수지도

석사학위 청구논문

베토벤 현악4중주 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky" 의 양식분석과 연주 가이드

2011

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

이 미 리 내

베토벤 현악4중주 Op.59 No.1
F장조 "Rasumovsky" 의
양식분석과 연주 가이드

박초연 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2010년 11월

성신여자대학교 대학원
음악학과 기악전공
이 미 리 내

인 준 서

이미리내의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 임 경 원 (인)

심사위원 피 호 영 (인)

심사위원 박 초 연 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

베토벤의 음악은 고전주의의 완성인 동시에 낭만주의의 시작을 예시한다. 그의 폭넓은 음악 영역 중 특히 현악4중주는 그의 정신의 치열함과 이상의 강인함이 뚜렷하게 나타난 독창적인 장르이다. 이전의 하이든과 모차르트에 의한 형식 위주의 고전주의를 벗어나 자유로운 감정의 표현과 독특한 주법 등은 후세에 큰 영향을 미쳤다.

베토벤이 작곡한 현악4중주는 총 16곡으로 시기별로 초기, 중기, 후기의 세 시기로 구분할 수 있다. 이 논문에서는 그 중 구체화의 시기인 중기 작품 중 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky" 를 악장별로 분석하였다.

No.1 F장조는 규모가 큰 장엄한 곡으로 특히 각 악기의 표현능력이 강조되었고 음색적 효과가 커졌다. 또한 이전의 다른 작곡가의 음악에서는 찾아보기 힘든 매우 자유로운 구성과 형식을 사용하였다. 각 악기의 표현능력이 강조된 만큼 작품을 연주하는데 있어서의 어려움을 분석을 토대로 연주 가이드를 제공할 것이다.

특히 베토벤 음악의 큰 특징인 다이나믹 수비토(subito) *f*와 수비토 *p*의 사용은 전 악장에 걸쳐 사용되었으며 부분마다 다른 성격으로 나타난다. 다이나믹의 빠른 변화는 각 성부의 조화와 소리의 균형에 어려움이 된다. 그리고 연주에 현실적으로 부담이 될 수 있는 악보에 제시된 메트로놈 수치도 연주자들이 풀어야 할 난제이다. 이를 위해 효과적인 방법을 찾아본다. 또한 복잡한 화성구조와 어려운 리듬으로 인한 문제점도 해결해야만 한다. 그 외에도 조성의 변화와 지나칠 수 있는 음악적 요소들을 파악하여 작곡가가 원하는 음악을 잘 표현해 보고자 한다.

이 작품을 연주하기 위해서 베토벤의 음악을 이해하고 그가 나타내고자 하는 메시지를 찾아내는 것, 그리고 각 연주자들간의 화합은 마땅히 해야만 하는 숙제이다.

목 차

논문개요
Ⅰ. 서론.....1
1. 연구의목적.....1
2. 연구의 대상과 방법.....2

Ⅱ. 본론.....3
1. 현악 4중주 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky"를 작곡할 당시의 베토벤의 상황.....3
2. 베토벤 현악4중주의 시기적 특성.....4
3. 현악4중주 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky" 분석.....5
4. 현악4중주 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky" 연주 가이드.....55

Ⅲ. 결론.....72
참고문헌
ABSTRACT(영문초록)

악보목차

<악보 1>.....7
<악보 2>.....8
<악보 3>.....9
<악보 4-5>.....10
<악보 6>.....11
<악보 7>.....12
<악보 8-9>.....13
<악보 10-11>.....14
<악보 12-13>.....15
<악보 14>.....16
<악보 15-16>.....17
<악보 17>.....18
<악보 18>.....19
<악보 19>.....20
<악보 20>.....23
<악보 21-22>.....24
<악보 23-24>.....25
<악보 25>.....26
<악보 26>.....27
<악보 27-28>.....28
<악보 29>.....29
<악보 30-31>.....30
<악보 32>.....31

<악보 33>.....33
<악보 34>.....34
<악보 35>.....36
<악보 36>.....37
<악보 37>.....38
<악보 38>.....39
<악보 40-41>.....41
<악보 42>.....43
<악보 43-44>.....44
<악보 45>.....45
<악보 47>.....47
<악보 48>.....48
<악보 49-50>.....49
<악보 51-52>.....50
<악보 53>.....51
<악보 54>.....52
<악보 55>.....53
<악보 56>.....56
<악보 57>.....57
<악보 58>.....58
<악보 59>.....59
<악보 60-61>.....60
<악보 62>.....62
<악보 63>.....63

<악보 64>.....64
<악보 65>.....65
<악보 66>.....66
<악보 67>.....67
<악보 68-69>.....68
<악보 70>.....70
<악보 71>.....71

Ⅰ. 서론

1. 연구의 목적

모든 예술은 그 시대의 상황과 동시대인들의 사상 및 표현방식의 영향을 받아 발전하게 된다. 특히 19세기 전반기의 기악음악은 사회적으로 큰 영향을 받았고, 무엇보다 교향곡, 서곡, 기악협주곡, 실내악 장르의 전성기였다고 볼 수 있다.

19세기 전반기의 중요한 작곡가 베토벤(Ludwig van Beethoven: 1770-1827)의 실내악은 다른 장르들과 함께 베토벤 창작의 중추였다. 베토벤의 실내악 중에서도 현악4중주는 아주 큰 비중을 차지한다. “베토벤은 자신의 심오한 음악적 아이디어들을 표현하기 위한 매체로 이 장르를 활용하였다.”[1] 베토벤을 통해 현악4중주는 18세기의 오락음악적인 성격을 벗어나 순수음향에 의한 절대음악의 세계로 들어섰으며, 감상자로 하여금 과장이 없는 음악 세계로 들어가게 되었다.

이 논문에서는 베토벤의 현악4중주 음악이 구체화되는 시기인 중기 작품 중, Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky" 를 연구하고자 한다. 이 작품은 전 작품 Op.18의 여섯 곡과 비교해서 눈에 띄게 규모가 크다. 또한 현대에 와서 “현악4중주곡의 발전에 획기적인 공헌을 한 것”으로 평가받고 있다.[2] 무엇보다 고전적인 형식으로부터 자유로워졌고, 곡의 구조나 규모에 있어서 이전의 현악4중주에 비해 크게 확대되었다. 특히 각 악기 특유의 표현능력이 훨씬 커지고 음색적 효과가 강조되었다. 각 악기의 역할이 강조 된 만큼 앙상블을 이루는 데도 어려운 부분들을 볼 수 있다. 이 논문에서는 Op.59 No.1의 분석을 통하여 각 성부의 상호관계 등을

1) 김용환「19세기 음악」(서울: 음악세계, 2005) p.182
2) 조수철「베토벤의 삶과 음악세계」 (서울: 서울대학교 출판부.2002) p.96

살펴보고, 연주하기 난해한 부분들을 해결 할 수 있는 방법을 찾아본다.

2. 연구의 대상과 방법

실내악의 양식이 성립된 것은 바로크 시대이며, 고전 시대에 이르러 하이든이 현악4중주라는 개념의 장르를 최초로 등장 시켰고 모차르트를 거쳐 베토벤에 이르러 그 위상을 확고히 확립하게 된다.

베토벤의 총 17곡의 현악4중주곡 중 중기 현악4중주에는 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky", No.2 E단조, No.3 C장조, Op.74 E♭장조 "Harfe", Op.95 F단조 "Serioso"의 다섯 작품이 포함된다. 그 중 Op.59 "Rasumovsky"는 세 작품 모두 베토벤이 참신한 기법으로 의욕적인 세계를 펼쳐 보인, 중기의 절정을 이룬 중요한 작품이다.

이 논문은 가장 초기 양식이면서 베토벤의 새로운 어법을 보여주는 No.1 F장조 분석과 연주가이드를 제공한다. 연구의 범위가 지나치게 확대되지 않도록 이 연구는 세 작품 중 No.1에 제한한다. 첫 번째 곡 F장조는 그때까지 만들어진 어떤 현악4중주들보다도 길이가 길다는 점에서 현악4중주의 역사상 한 이정표와도 같은 곡이다. 먼저 현악4중주 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky"를 작곡할 당시 베토벤의 상황을 간단히 알아보고 그의 인생과 연관하여 초기, 중기, 후기 현악4중주의 특징을 살펴볼 것이다. 그리고 연구의 대상인 이 작품을 악장별로 조성, 화성, 형식을 분석하고, 연주자가 작품을 연주할 때 dynamic, tempo, bowing, fingering, valance 등의 어려움이 있는 곳을 찾아 대안을 제시하고자 한다.

Ⅱ. 본론

1. 현악4중주 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky"를 작곡할 당시의 베토벤의 상황

베토벤의 초기 현악4중주 Op.18(1798~1800)이 작곡되고 중기 현악4중주 Op.59(1805-1806)가 작곡되기 까지는 4-5년의 간격이 있다. 그 사이에 겪은 가장 큰 결정적 사건은 1802년 10월 “하일리겐슈타트의 유서”[3]의 위기일 것이다. 아마도 이 사건을 통하여 베토벤은 인간적으로나 음악적으로 훨씬 성숙되었을 것이다.

그 후 1803년에는 교향곡 “영웅”이 완성되어 성공을 거두었고 1806년에는 “교향곡 제4번” Op.60과 “바이올린협주곡 D장조” Op.61 등 많은 걸작이 작곡되었다. 교향곡 제4번은 초고에 1806년이라고 쓰인 것으로 보아 한 해에 빠르게 작곡한 곡으로 오랜 기간에 걸쳐 작곡한 다른 교향곡들과는 대조를 이룬다. 이 무렵에는 요제휘네 폰 다임 백작 미망인과의 연애에 빠져있던 시기이고, 리히노브시키 공작과 실레지아의 트로파우 공작 저택에 머물며 편안한 생활을 보내고 있었다. 이 편안하고 행복한 감정이 제4번 교향곡을 비롯하여 “라주모브스키 4중주”에 반영되어 있다. 특히 “라주모브스키” No.3 C장조는 제3번 영웅교향곡의 힘차고 화려한 성격을 닮았기 때문에 “에로이카 4중주곡”이라는 이름을 붙인 일도 있었다.

이처럼 1806년은 베토벤이 창작열에 불타던 시기였기에 러시아의 귀족이며 베토벤의 보호자였던 라주모프스키 백작의 현악4중주 작곡의뢰에 흔쾌히 응하게 되었다. 이 작품은 라주모프스키 저택 안의 훌륭한 4중주

---

3) 하일리겐슈타트 유서: 베토벤의 귓병이 전혀 차도가 보이지 않자 좌절하여 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)에 두 동생 앞으로 작성한 유서

단에 의하여 초연되고 또 백작에게 헌정되었다. 이런 이유로 “라주모프스키 4중주”라 일컬어지고 있다.

2. 베토벤 현악4중주의 시기적 특성

베토벤의 작품 중 17곡의 현악4중주곡은 9곡의 교향곡, 32곡의 피아노 소나타와 함께 3개의 큰 산맥을 이루고 있다. 피아노 소나타와 마찬가지로 57년의 생애에 걸쳐 만들어 낸 현악4중주곡은 크게 세 시기로 구분된다.

먼저 1798~1800년에 작곡된 초기 현악4중주 Op.18(F장조, G장조, D장조, C단조, A장조, B장조)은 교향곡 제1번에 전후하여 작곡되었다. Op.18은 하이든, 모차르트의 음악에 영향을 받으며 자란 고전음악으로서의 현악4중주곡의 궁극적인 틀을 마련한 모습이 젊음과 완숙한 기법으로 빛나고 있다.

중기 4중주에는 F장조, E단조, C장조 Op.59(1805~1806)의 세 곡과 E♭장조Op.74(1809), F단조 Op.95(1810)가 해당된다. Op.18과 비교하여 보면 Op.59에서 베토벤은 놀라운 양식상의 변화와 발전을 보여주고 있다. “Op.59에서 형식의 확대와 파괴, 특히 제 2발전부라 할 수 있을 정도로 확대된 코다, 주제작업의 변화, 음향적 볼륨의 확대, 비규칙적 악절구조로의 경향, 대담한 화성구사 등이 시도되었다면, 이러한 다양한 실험은 Op.74와 Op.95에서도 계속된다. 그리하여 소나타의 순환형식에서의 악장의 비중이 피날레로 옮겨지고, 새로운 낭만적 분위기, 서정성이 강조되었다. 이러한 새로운 현악4중주 양식은 특히 슈베르트와 멘델스존에게 영향을 주었다.”[4)]

후기 4중주는 탄생 순으로 E♭장조 Op.127(1822~1825), A단조

4) 김용환「19세기 음악」(서울: 음악세계, 2005) p.185,186

Op.132(1825),B♭장조Op.130(1825-1826), C♯단조 Op.131(1825~1826), F장조 Op.135(1826)와 후에 추가로 작곡된 Op.133(Op.130의 피날레 -1826)가 해당된다. 베토벤은 Op.95 "Serioso" (1810) 이후 약 14년 동안 현악4중주곡을 한 곡도 쓰지 않았다. 그 이후의 후기 4중주 작품들은 베토벤 말년의 음악양식과 인생관을 헤아리는 데 없어서는 안 될 중요한 작품이다.

3. 현악4중주 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky"분석

(1) Op.59 No.1 F장조

1) 제1악장

제1악장 Allegro는 400마디의 거대한 악장으로, 발전부만도 163마디나 되는 큰 구조를 갖고 있다. 코다 역시 63마디의 큰 비중을 차지하는 연주시간 약 10분의 대작이다. 제1악장은 F장조 4/4박자이며 소나타 형식으로 되어있다. 1악장의 형식분석은 아래의 표와 같다(표 1).

<표 1> Op.59 No.1 F장조 제 1악장 형식분석

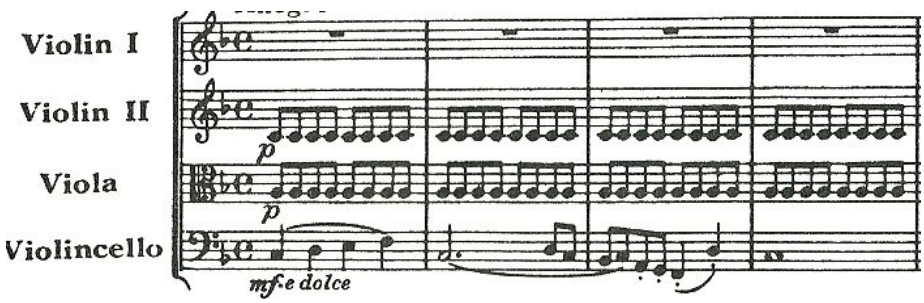
구성	내용	조성	마디
제시부 (1-90)	제 1 주제부	FM	1-19
	경과부	FM→CM→GM	19-59
	제 2주제부	CM	60-73
	작은코다		74-90
발전부 (91-253)	A (제1주제에 바탕을 둔 도입)	CM	91-102
	B	FM→B♭M→Gm	103-125
	C	Dm→Gm→E♭M	126-151
	D	Fm	152-184
	E	E♭m→B♭m→E♭m →FM	185-222
	F(경과부에바탕을 둠)	Gm→FM	223-242
	G	FM→Am	242-253
재현부 (254-337)	제1주제부	FM	254-278
	경과부	D♭M→CM	279-306
	제2주제부	FM	307-320
	작은코다		321-337
코다 (338-400)	A	FM→DM→FM	338-367
	B	FM→CM→FM	368-400

a. 제시부

제시부의 제1주제부는 19마디로 되어있으며, 처음 4마디 선율적인 진행과 반주의 8분음표 리듬이 주제의 중심이 되고 있다. 제 2바이올린과 비올라가 8분음표로 반주하는 동안 첼로가 주선율을 연주한다. 보통 베이스의 역할을 하는 첼로가 처음부터 주선율을 제시하는 것은 새로운 시도로 볼 수 있다. 이 곡의 기초가 되는 이 처음 4마디는, 후의 네 마디

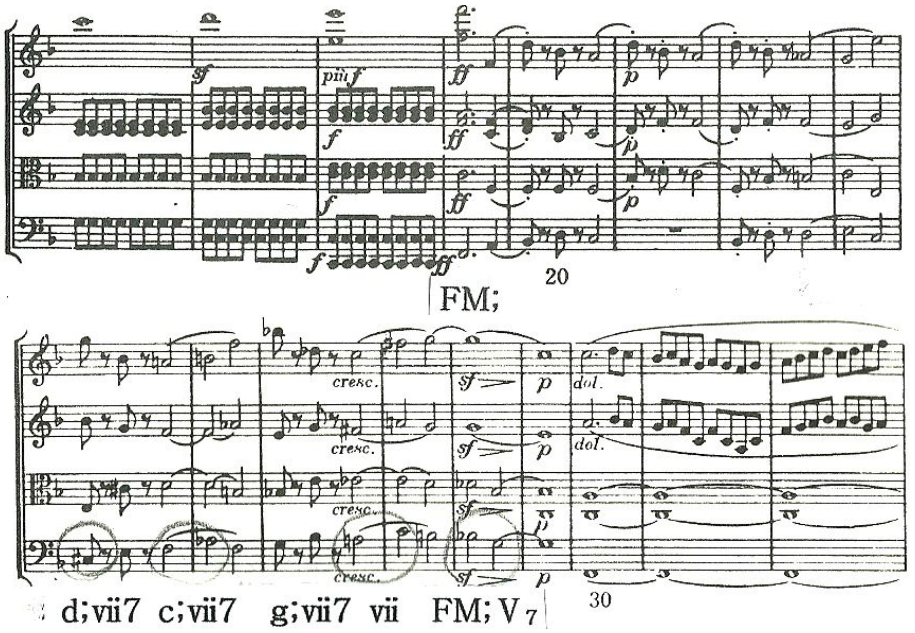
(5~8마디)에서 약간의 변화와 함께 전개되어 제 1바이올린(9마디)으로 옮겨져 그 모양을 두드러지게 나타내 주고 있다(악보 1). 19마디에 이르는 긴 주제가 *p*에서 *ff*로 올라가는 다이나믹과 경과부(19마디)로 넘어가기 위한 C^3-D^3-E^3-F^3(16-19마디)의 순차진행이 점진적인 강한 느낌을 준다(악보 2).[5)]

<악보 1> 마디 1-4



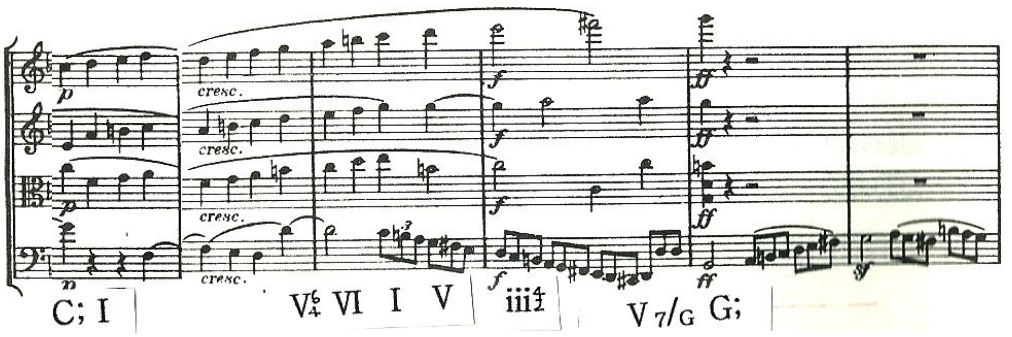
5) C^1는 피아노의 middle C음을 가리킨다. middle C의 옥타브 아래로는 소문자 c로 한다. ex)C^3 3옥타브 C음

<악보 2> 마디 16-32



제 1주제부에서 제2주제부로 가기 위한 중간부분인 경과부는 40마디의 큰 규모로 이루어져 있다. 19~29마디에서 7화음, 감7화음의 복잡한 화성으로 전개되다가 30마디에서 제1주제부를 기초로 한 선율이 제1, 제2 바이올린에 의해 노래되고 이어서 비올라와 첼로가 반복한다(악보 2). 이 경과부는 V도 관계로 전조가 실행되는 바, 원래의 F장조에서 C장조를 거쳐 G장조로 전조 된 후, 48마디부터 10마디의 경과구를 갖고 따스한 느낌이 있는 C장조의 제2주제부로 전개된다(악보 3).

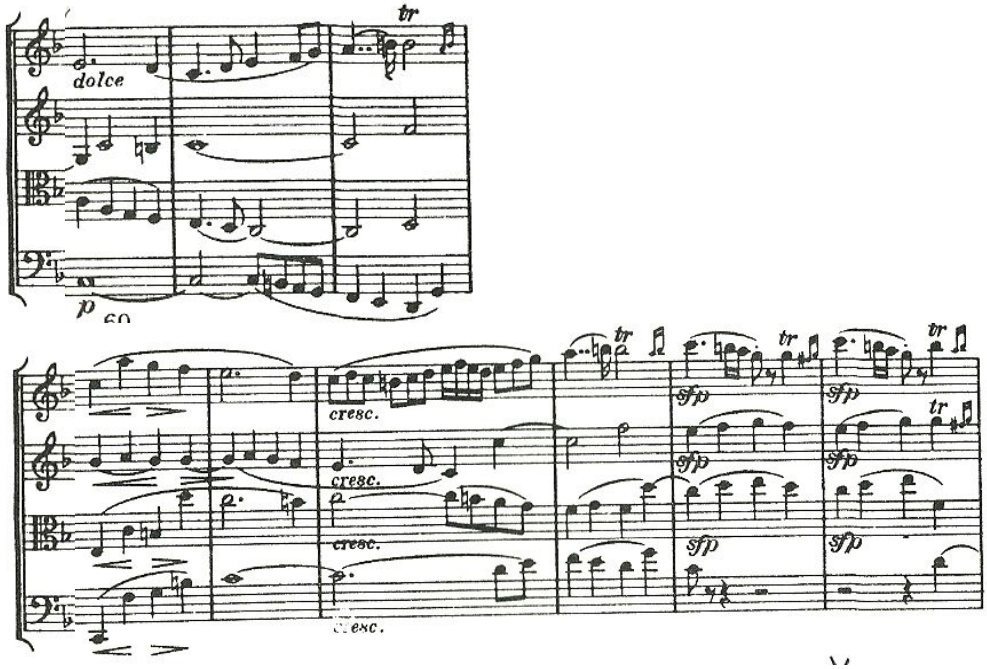
<악보 3> 마디 44-49



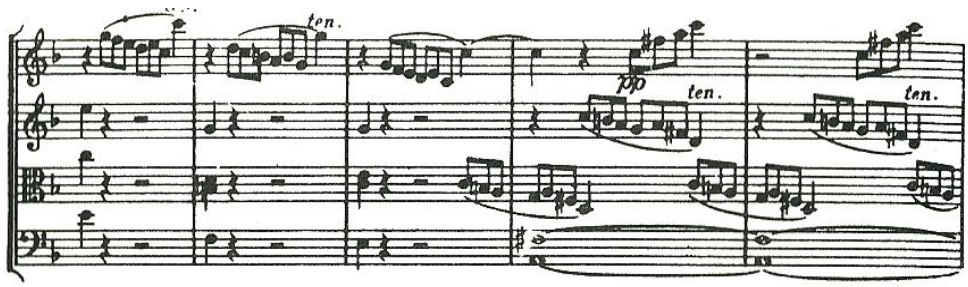
제 1주제의 제시는 첼로가 맡은 반면 제 2주제는 제1바이올린으로 나타난다. 여기서 베토벤은 조성의 변화 뿐만 아니라 악기의 역할을 바꾸어 음색과 음역의 변화를 충분히 제공한다. 또한 제 1주제에서는 일정하게 연주되는 8분음표 위에 4분음표, 8분음표, 점2분음표 등으로 이루어진 첼로의 주선율로 안정된 느낌을 주는 반면, 제2주제에서는 각 성부가 점4분음표, 트릴, 셋잇단음표를 사용하여 독자적으로 움직이며 전체적으로 다양하며 동적인 느낌을 준다(악보 4).

14마디로 이루어진 제 2주제부(60-73마디)가 반복 된 다음, 작은코다로 들어간다(74마디). 이 코다는 종지를 대신하여 제시부를 끝내고 있다(악보 5).

<악보 4> 마디 60-68



<악보 5> 마디 74-78

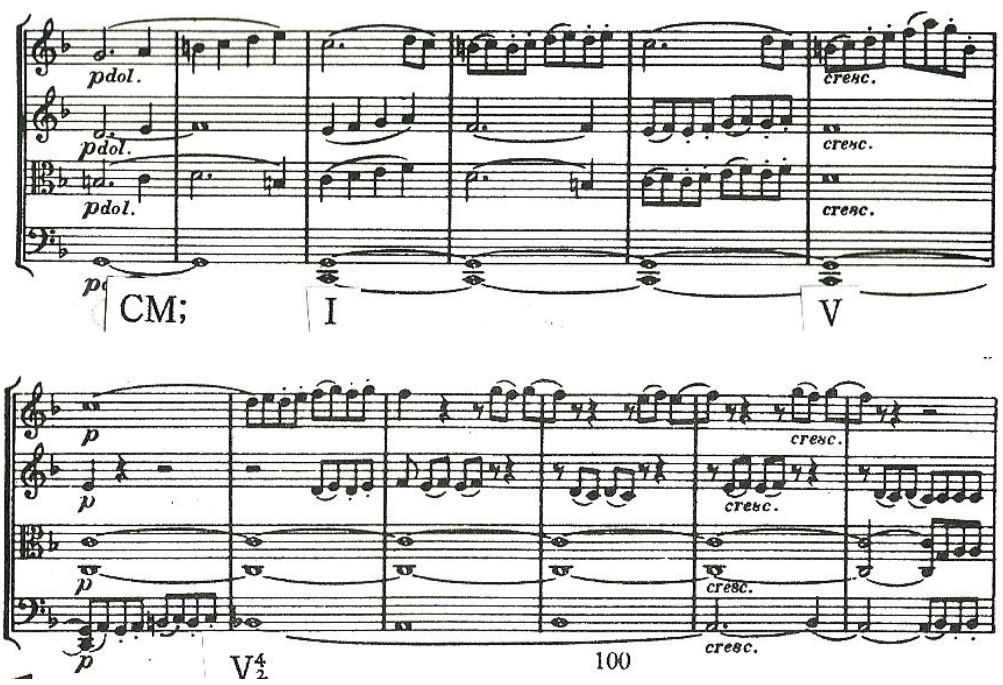


b. 발전부

발전부는 앞의 표와 같이 크게 7개의 부분으로 구성 되어있고, 마디수로나 형식상으로 대규모이며 베토벤의 뛰어난 작곡기법을 잘 나타내는 부분이다.

A부분(91-102마디)은 선율적인 진행으로 이루어진 제 1주제의 변형으로 이루어져 있다(악보 6). 이 열 두 마디는 도입적인 성격을 가지고 있으며, C장조로부터 처음의 조인 F장조로 돌아가는 준비를 한다.

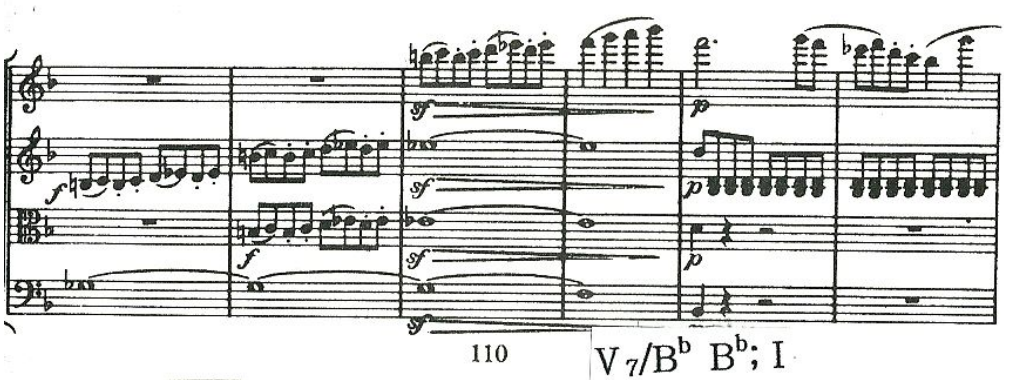
<악보 6> 마디91-102



B부분(103-125)의 처음 4마디는 제1주제의 재현으로 시작되고 있지만, 107마디의 첼로에 의해 연주되는 부분부터는 전개적 분위기로 바뀌게 되는데 107마디 이후에는 첼로로부터 제 2바이올린으로 넘겨주고 다시 제

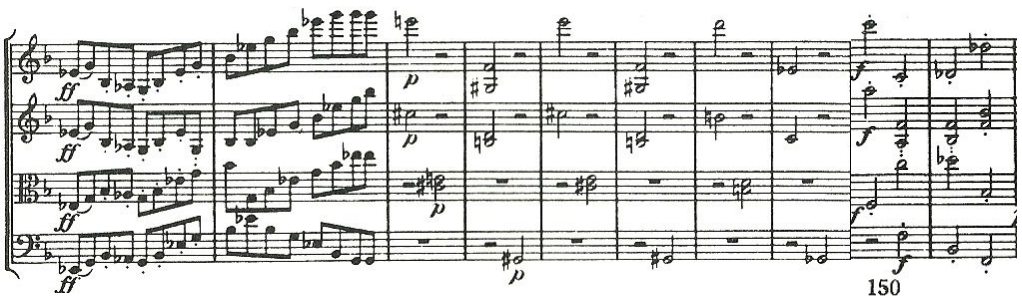
1바이올린에게 돌아와 B♭장조로 전조하고 있다(악보7).

<악보 7> 마디 108-113



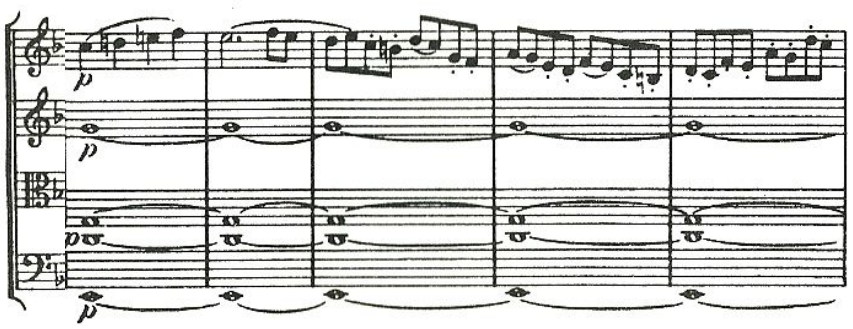
C부분은 제1바이올린과 첼로를 통해 8분음표의 음형을 전개하다가, 최후에 모든 악기가 통일적으로 *ff*로 연주한다(악보 8). 그리고 144마디에서 갑자기 *p*로 들어가는 동시에 도약이 큰 2분음표의 화음을 주고받는다. 베토벤의 음악에서 자주 등장하는 *subito p*는 이 곡에도 자주 쓰이는데 144마디에서 나오는 *ff*에서 *p*로의 전환이 대표적인 예로, 음량의 대조와 텍스츄어(texture)의 분명한 대조를 이룬다. 이런 갑작스런 *p*로의 진행은 연주자에게 더욱 성부간의 호흡과 긴장감을 필요로 할 뿐만 아니라, 아주 기민하고 섬세해야하는 현악기의 오른팔 활동작은 기교적으로도 상당히 어려운 곳이다. 144마디부터 151마디의 여덟 마디는 제시부의 마지막 여섯 마디와 동형으로, 이 여덟 마디에 의해서 다음구성이 시작되고 있다.

<악보 8> 마디 142-151



D부분(152-184마디)에서는 제2바이올린, 비올라, 첼로가 *p*의 지속화음으로 연주하는 가운데 제1바이올린이 제1주제의 앞 두 마디를 가지고 시작하여 발전 된 선율을 연주한다(악보 9).

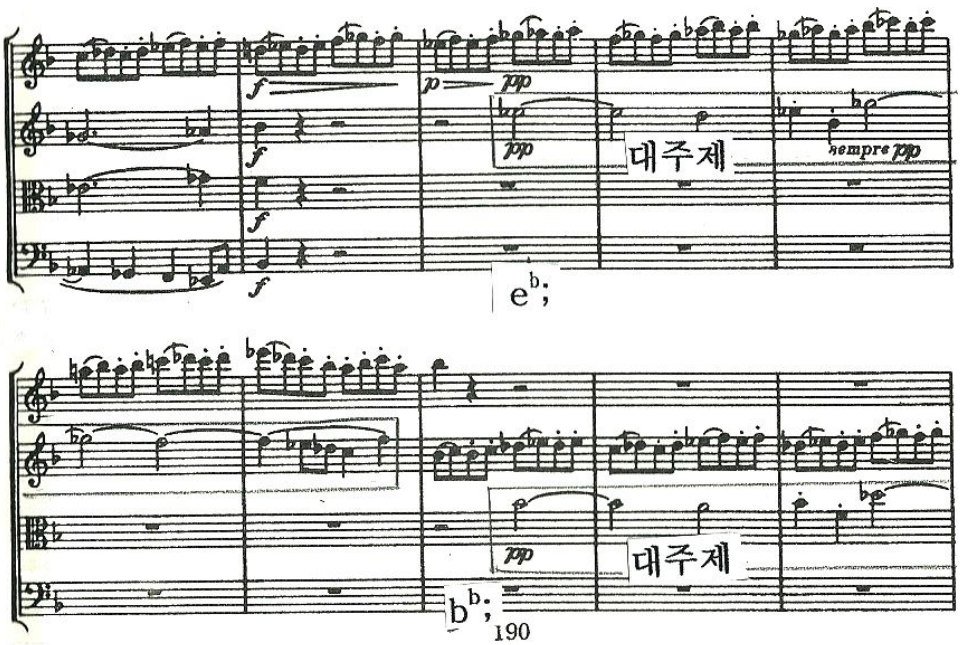
<악보 9> 마디 152-156



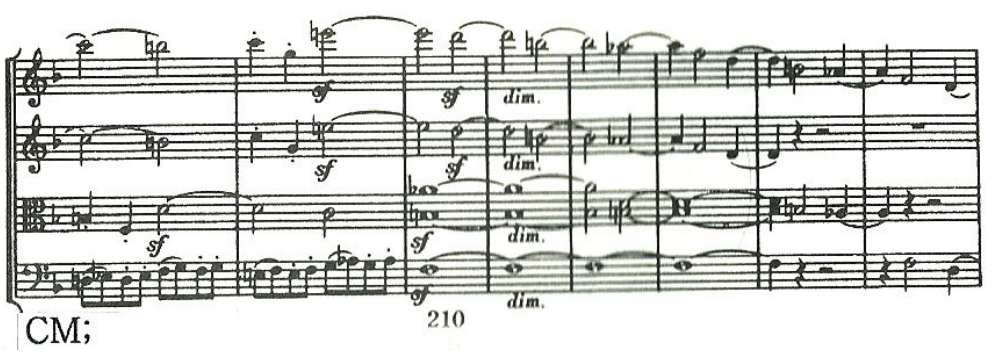
E부분(185~222마디)은 아주 특징적으로 푸가기법이 잠시 가미되어 2중 대위법적 구조에 의해 전개된다(악보 10). 185마디에서 209마디는 첫 주제선율을 제 2바이올린이 연주하고 그 대주제는 제1바이올린에 의해 연주되며 V도 관계의 E♭단조에서 B♭단조로 전조된다. 이 후에도 비올라와 제2바이올린이 함께 주제선율을 연주하고, 195마디부터는 제1바이

올린의 주제선율에 비올라가 대주제를 8분음표로 연주한다. 210마디에서는 화음적으로 하행하는 전조부분이 있은 후, 219마디부터는 제2바이올린과 비올라에 의해 제1주제의 앞부분이 짧게 연주된다(악보 11).

<악보 10> 마디 183-192

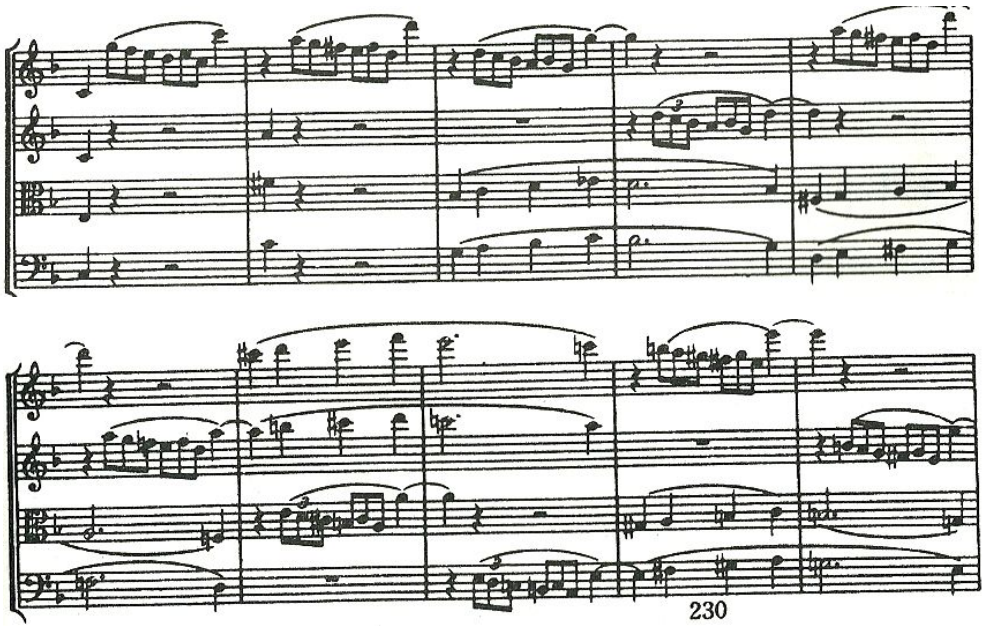


<악보 11> 마디 208-215



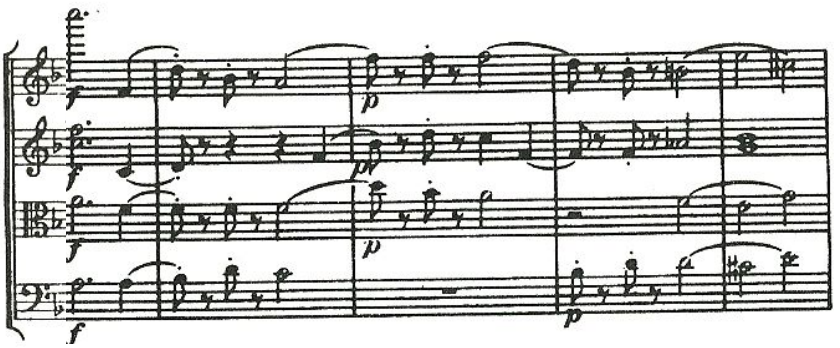
F부분(223-242마디)은 제시부와 발전부 사이에 있는 73마디-78마디의 셋잇단음표와 제1주제의 모티브가 결합된 전개이다(악보 12).

<악보 12> 마디 222-231



G부분(242-253마디)은 재현부로 이끄는 부분으로 242마디부터 발전부의 19마디와 같은 음형을 사용하였고, 250마디에서 갑작스런 *f*와 함께 음이 하행하고 재현부가 시작된다(악보 13).

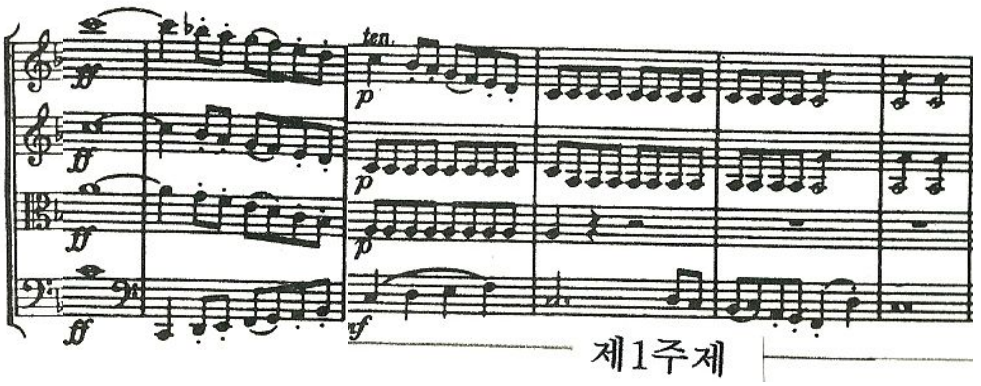
<악보 13> 마디 242-246



c. 재현부

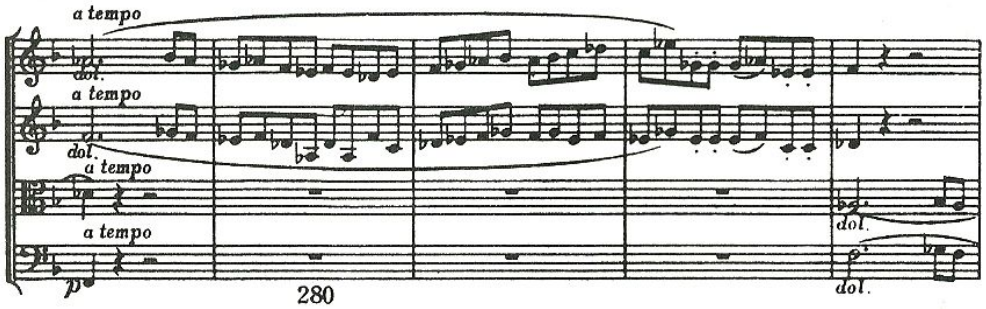
재현부(254-337마디)는 시작 두 마디 전 첼로의 상행을 제외한 모든 성부가 *ff*부터 급격하게 하강하면서 시작된다(악보 14). 재현부의 주제선율을 연주하게 될 첼로 혼자 상행을 하는데, 여기서 베토벤의 세심하게 계산된 기획을 엿볼 수가 있다. 첼로가 F장조로 제 1주제(254-278마디)를 여덟 마디 연주하고 이어서 제1바이올린에 의해 연주되는 주제를 모두 연주하지 않고 점차 약해지며 279마디부터 경과부(279-306마디)로 들어가고 있다.

<악보 14> 마디 252-257



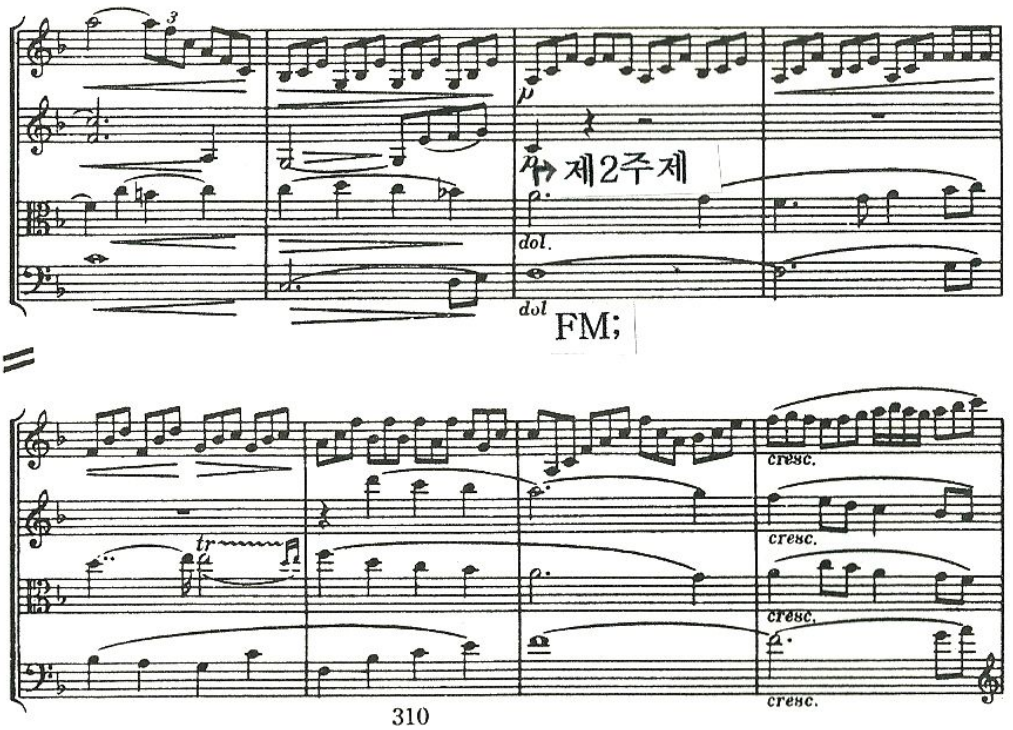
제시부와는 달리 상당히 변화되고 축소 된 경과부(279-306마디)에서는 먼저 바이올린과 제2바이올린이 함께 연주하고 비올라와 첼로가 이어 받아 연주한다(악보 15).

<악보 15> 마디 279-283



제 2주제부(307-320마디)는 원래의 조인 F장조로 재현되고 경과부의 마지막으로부터 이어진 셋잇단음표를 가지고 비올라가 제2주제를 연주한다(악보 16). 그리고 이어 제2바이올린이 받고 제1바이올린으로 연결한다.

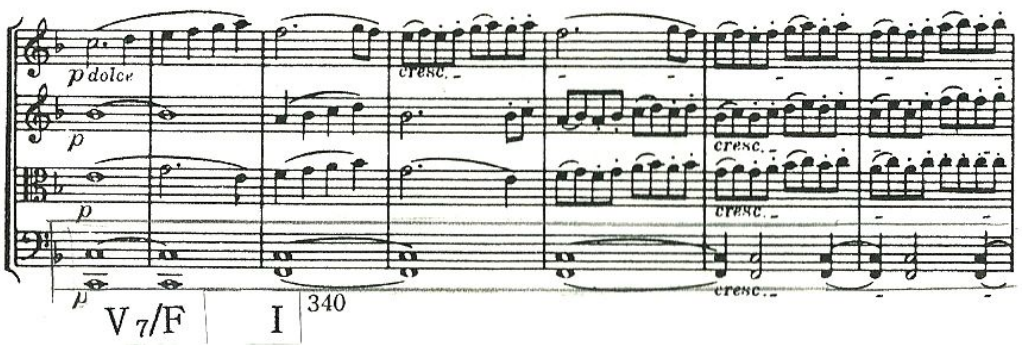
<악보 16> 마디 305-312



코다의 A부분(338-367마디)은 제 1주제에 충실한 코다로 지금까지의 전개와 분석을 하나로 통합하고 있는 중요한 부분이다. 이 코다의 성격은 아주 화성적이며, 제1바이올린이 주제를 연주하고 다른 악기들은 이것에 대하여 힘차게 화음을 제공한다(악보 17).

338마디부터 346마디까지 첼로에 쓰인 C페달음이 338-339마디 V도에서 340마디 I도로 바뀌며 처음의 주제선율과 같은 화음으로 돌아간다. 그리고 그 이후에도 계속 I도 화음을 지속하여 안정적인 느낌을 주다가 343마디부터는 윗 선율의 움직임에 신코페이션 리듬으로 긴장감을 더해 주고 있다.

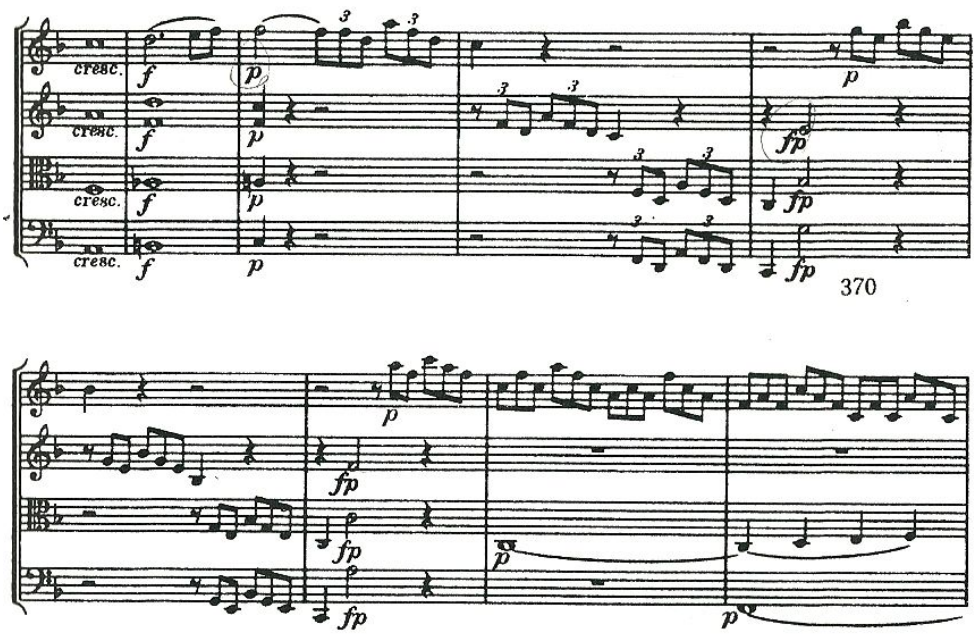
<악보 17> 마디 338-344



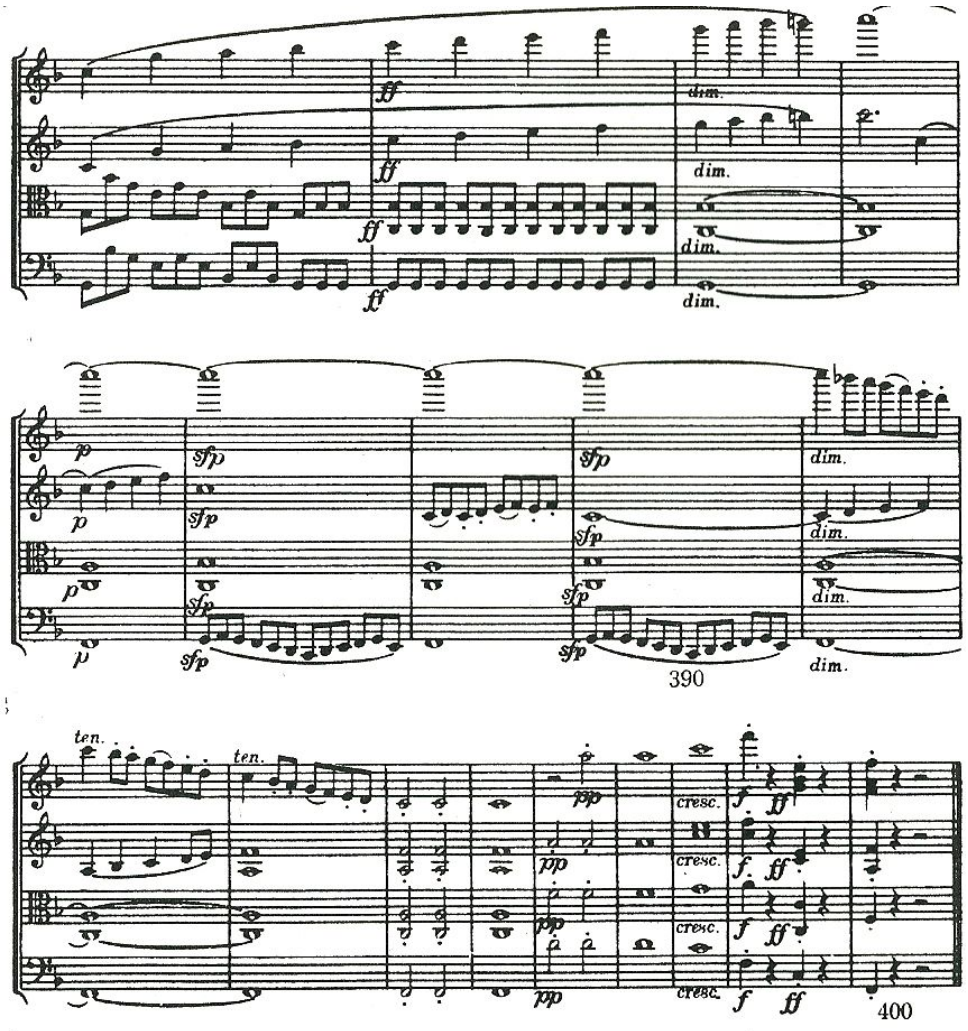
B부분(368-400)에서는 368마디 *p*에서부터 *fp-p-fp-p*의 부분이 있은 후, 373마디부터는 제1바이올린과 제2바이올린이 셋잇단음표로 전개되고 비올라와 첼로가 제1주제를 연주한다(악보 18). 반대로 378마디부터는 주제를 연주하는 제1, 2바이올린 사이에서 비올라와 첼로의 셋잇단음표가 제1주제를 모방적으로 연주한다. 제1바이올린이 정점의 C^4 음까지 올라가서(386마디) *p*(387마디), *sfp*(388마디), *sfp*(390마디)등 다양한 다이

나믹의 변화를 주다가 하행을 하며 나머지 성부의 화음 속으로 결합한다(악보 19). *pp*의 2마디(396-397마디)후에 짧은 한 마디 안에서 cresc를 통해 *f*로 도착한 뒤 힘차게 제1악장을 마무리 한다.

<악보 18> 마디 366-374



<악보 19> 마디 383-400



2) 제2악장

제2악장 Allegretto vivace e sempre scherzando는 B♭장조 3/8박자이며, 소나타 형식이다. 실내악 곡으로는 아주 드물게 476마디에 달하는 규모가 큰 스케르쪼 악장이다. 소나타 형식으로 구조적 무게감을 갖고 또

한 스케르잔도의 가벼운 느낌을 갖도록 제시한다. 2악장의 형식 분석은 아래 표와 같다(표 2).

<표 2> Op.59 No.1 F장조 제 2악장 형식 분석

구성	내용		조성	마디
제시부 (1-154)	제 1 주제부	a	B♭M→A♭M→C♭M →B♭M	1-22
		b	B♭M	23-28
		경과부	B♭M→gm→B♭M→AM	29-114
	제2주제부		fm	115-154
발전부 (155-238)	A		D♭M	155-170
	B		BM→G♭M→CM	171-192
	C		B♭M-CM	193-210
	D		CM→am→GM	211-238
재현부 (239-419)	제1 주제부	a	G♭M→A♭M→B♭M	239-258
		b	B♭M	259-264
	경과부		B♭M→gm→FM	264-353
	제2주제부		b♭m→FM→G♭M→fm	354-419
코다 (420-476)	A		B♭M→G♭M→FM	420-449
	B		em→B♭M	450-476

재현부와 코다 전체 마디수(238)가 제시부(154)와 발전부(84)를 합한 것과 같다. 또한 각 부는 몇 개의 부분으로 나누어지고 그 안에서 또 두, 세 개의 부분으로 나누어져 있다. 그러므로 제2악장은 소나타 형식이지만 아주 복잡하게 변화된 구조를 갖는다고 정의 할 수 있다.

a. 제시부

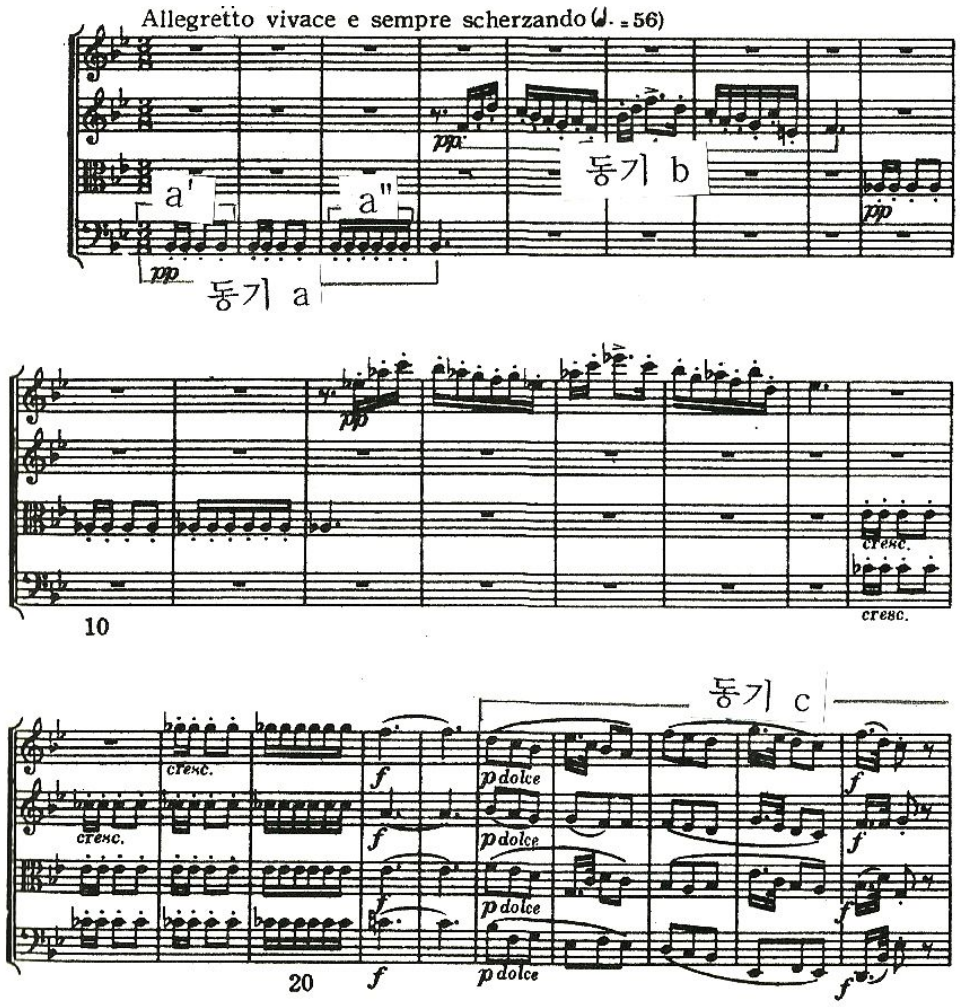
제시부의 제1주제(1-28마디)인 처음부터 28마디 안에는 3개의 구성요소가 있다(악보 20). 첫 번째는 첼로가 연주하는 첫 네 마디(동기 a), 두 번째는 첼로에 이어 제2바이올린이 연주하는 5마디(동기 b), 세 번째는 23마디부터 28마디까지의 6마디(동기 c)이다.

먼저 제1주제의 첫 요소(동기 a)는 첼로 솔로로 B$^{\flat}$음을 오직 리듬만으로 제시하는 처음 네 마디이다. 같은 리듬이 연속 두 번 반복된 후 16분음표 6개의 리듬으로 발전하고 있다.

첫 요소 마지막 마디(4마디)에서 제2바이올린이 *pp*로 응답하며 나오는 세 개의 16분음표를 포함하여 8마디까지가 두 번째 요소(동기 b)이다. 두 번째 요소는 도약적이고 동적인 리듬 특징을 갖는다. 이 요소들은 마치 서로 대화하는 것 같은 느낌이 든다. 첼로의 조용한 속삭임에 제 2바이올린이 반응하고, 비올라의 속삼임에 제 1바이올린이 대답하는 듯하다. 이어서 또 한번 같은 음형이 반복되고, 21마디에서 *f*에 다다른 후 세 번째 요소(동기 c)로 진입하게 된다. 세 번째 요소는 앞의 두 요소들에 비하여 아름답고 선율적인 dolce로 연주된다.

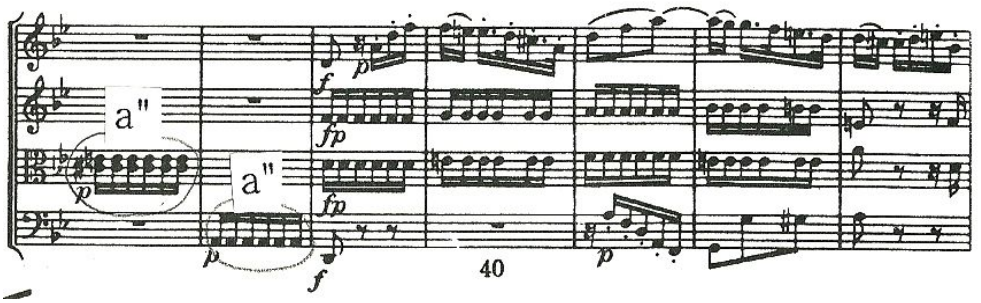
이 세 가지 요소들은 각각 독자적인 성격을 가지면서도 2악장 전 곡에 걸쳐 융합하고 변화되어 발전하고 있다.

<악보 20> 마디 1-28



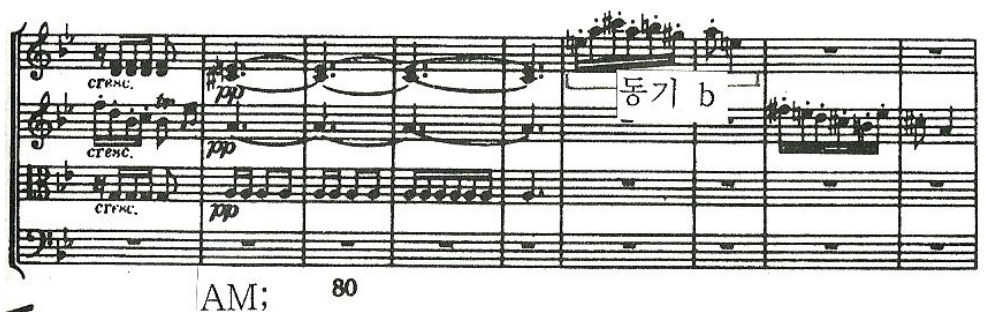
제 1주제부의 경과부(29-114마디)에서는 첫 번째 요소(동기 a)와 두 번째 요소(동기 b)를 발전시켜 전개하고 있다(악보 21). 선율은 다르나 성격은 같은 첫 번째 요소(동기 a")를 제1바이올린을 제외한 나머지 성부들이 연주하고 그 위에 제1바이올린이 두 번째 요소를 여덟 마디에 걸쳐 확대 연주한다.

<악보 21> 마디 37-43



79마디에서 조용한 A장조로 전조되어 다시 한 번 두 번째 요소가 발전하여 반복 된다(악보 22). 세 번째 요소는 제2주제부에서 새로운 모습으로 전개 될 것이다.

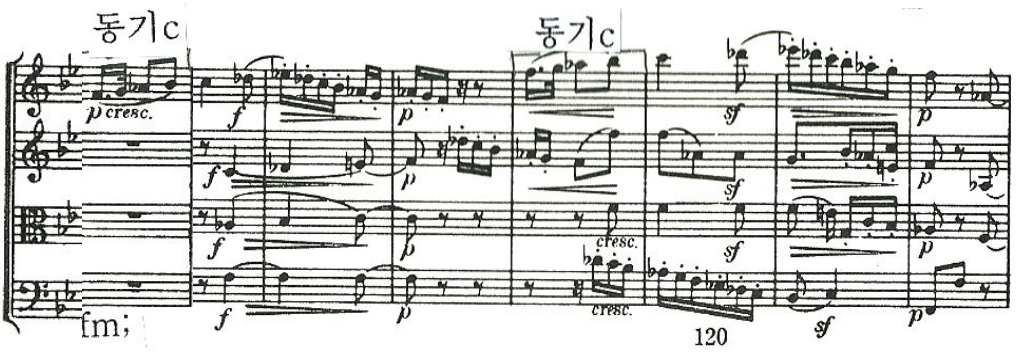
<악보 22> 마디 78-86



제2주제(115-154마디)가 제1바이올린에 의해 f단조로 시작되고, 제 1주제에서 소개되었던 동기 c가 주요소로 나타난다(악보 23). 제 2주제 자체는 115마디부터 128마디까지의 열 네 마디이지만, 그 구조는 제2주

제 시작 네 마디의 반복확대이다. 그리고 115마디와 119마디의 리듬이 세 번째 요소(동기 c)에 포함되어 있고, 부분적으로 제1주제와 서로 상관관계를 가지고 있다고 볼 수 있다.

<악보 23> 마디 115-122

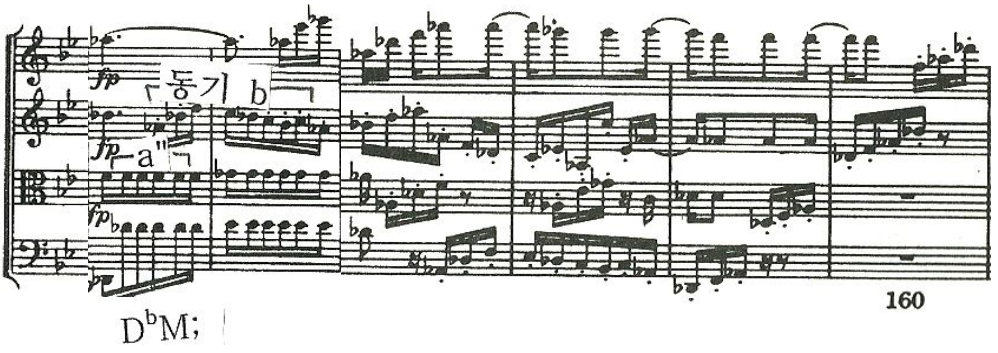


b. 발전부

발전부는 위의 표를 보면 알 수 있듯이 4개의 부분으로 나누어지며, 제시부에 나왔던 세 가지 요소들이 발전부에서도 중심을 이루고 있다.

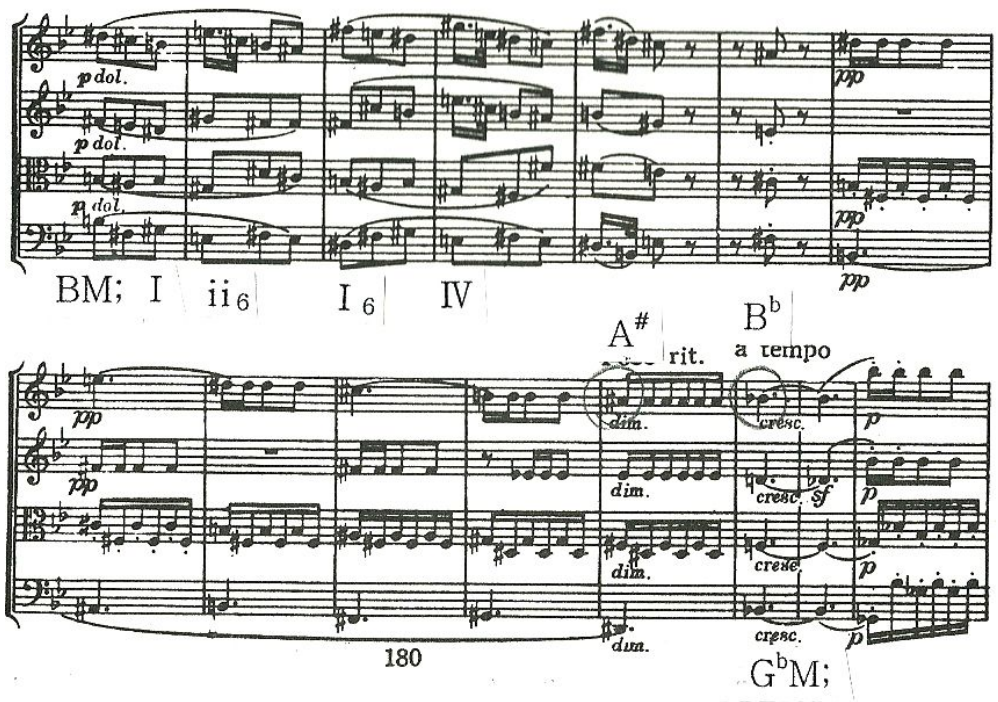
먼저 A부분의 시작은 D♭장조로 시작하고 첫 번째 요소(a")의 리듬위에 제2바이올린이 두 번째 요소를 사용하여 연주한다(악보 24). 170마디에서는 모든 성부가 쉰다.

<악보 24> 마디 155-160



B부분(171-190마디)은 제1주제의 세 번째 요소(동기 c)의 리듬을 B장조로 노래하고 첫 번째 요소(동기 a')를 이용한 새로운 선율이 이어간다(악보 25). B부분은 32분음표로 이루어진 다른 부분들과 비교하면 비교적 한가한 리듬형태를 띠고 있다. 그리고 182마디의 $A^{1\#}$음이 183마디의 $B^{1\flat}$음과 이명동음에 의한 전조에 의해서 $G^{\flat}$장조로 전조된다.

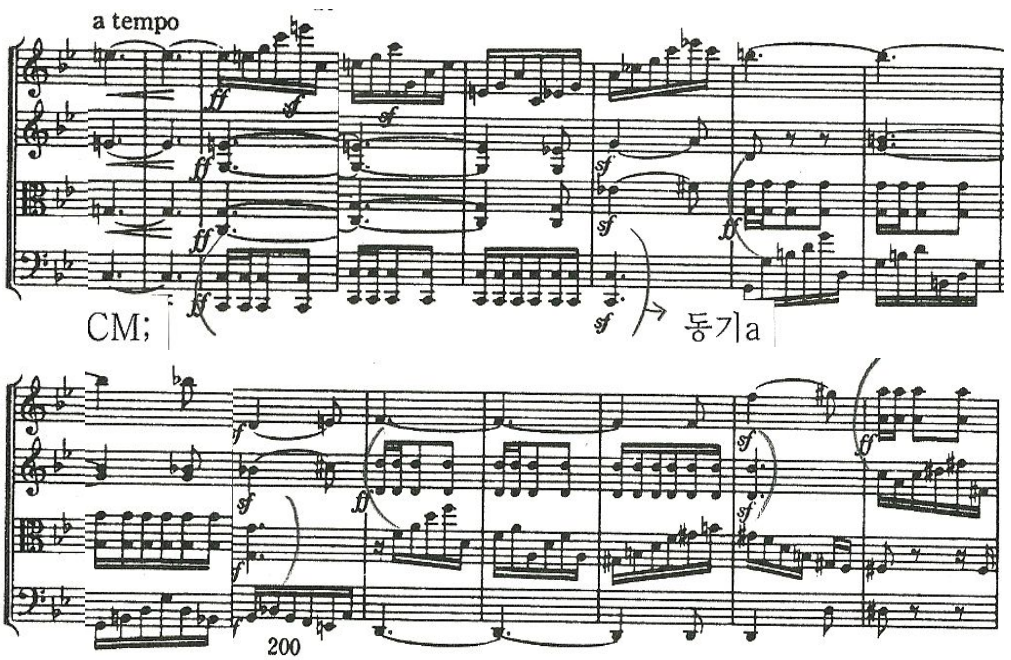
<악보 25> 마디 171-185



C부분(193-210마디)은 앞부분의 조용한 분위기를 깨어버리는 마지막 크레센도에 이어 *ff*로 첼로가 첫 번째 요소(동기 a)로 시작한다(악보 26). 첼로는 C음으로 시작된 첫 번째 요소를 점차 완전 5도씩 높게 모방하여

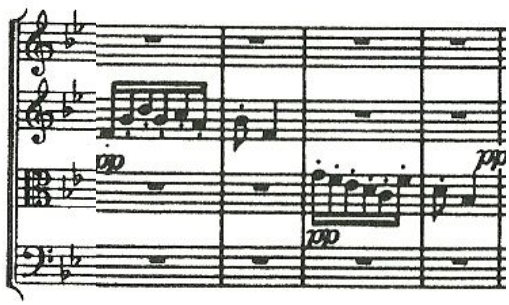
비올라, 제2바이올린, 제1바이올린 순으로 벽돌을 쌓아 올리듯 주제를 재배치하는 모습이 독특하다.

<악보 26> 마디 191-205

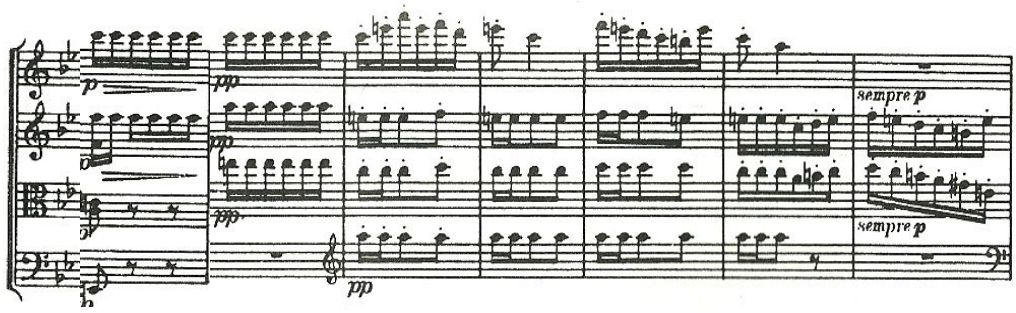


D부분(211-238마디)의 최초의 두 마디가 경과구 역할을 하며 213마디부터는 다른 성부들이 연주하는 첫 번째 요소(동기 a) 리듬위에 제1바이올린이 경과부의 72-75마디를 소재로 사용하여 연주한다(악보 27, 28). 227마디에서는 모든 성부가 16분음표의 리듬을 237마디의 *ff*까지 이어간다. 그리고 모든 성부가 한마디 쉰 뒤, 재현부로 들어간다.

<악보 27> 마디 72-75



<악보 28>211-217



발전부에서 각 그룹별로 주로 사용된 요소를 정리하면 아래와 같다(표 3).

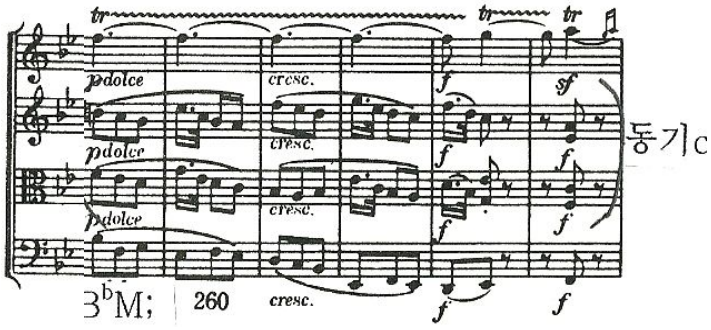
<표 3> Op.59 No.1 F장조 제 2악장의 발전부에 사용된 요소정리

A부분(155-170마디)	동기 a", 동기 b
B부분(171-190마디)	동기 c, 동기 a‘
C부분(193-210마디)	동기 a
D부분(211-238마디)	동기 a', 동기 b

c. 재현부

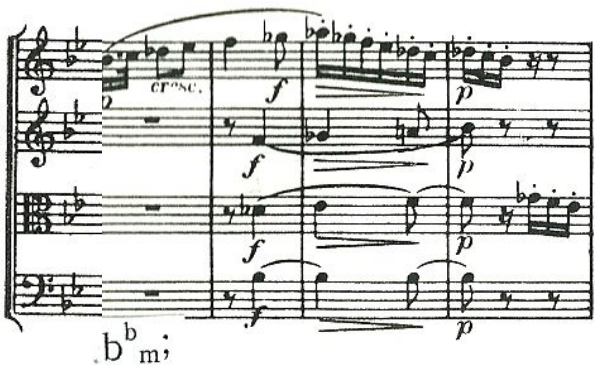
재현부는 제시부보다 규모가 크고 제1주제부, 경과부, 제2주제부의 세 부분으로 나누어진다. 먼저 제 1주제부(239-258)는 제시부의 제 1주제부(1-114마디)의 요소들이 재현되고 전개되는 곳으로 제시부의 부분과 크게 다름이 없다. 이 부분에서는 두 번째 요소(동기 b)가 제 2바이올린에서 비올라로 옮겨지는 형태로 재현된다. 259마디에서는 제1바이올린이 트릴로 지속음을 노래하고 있고 제2바이올린과 비올라가 세 번째 요소의 선율을 재현한다(악보 29).

<악보 29> 마디 259-264



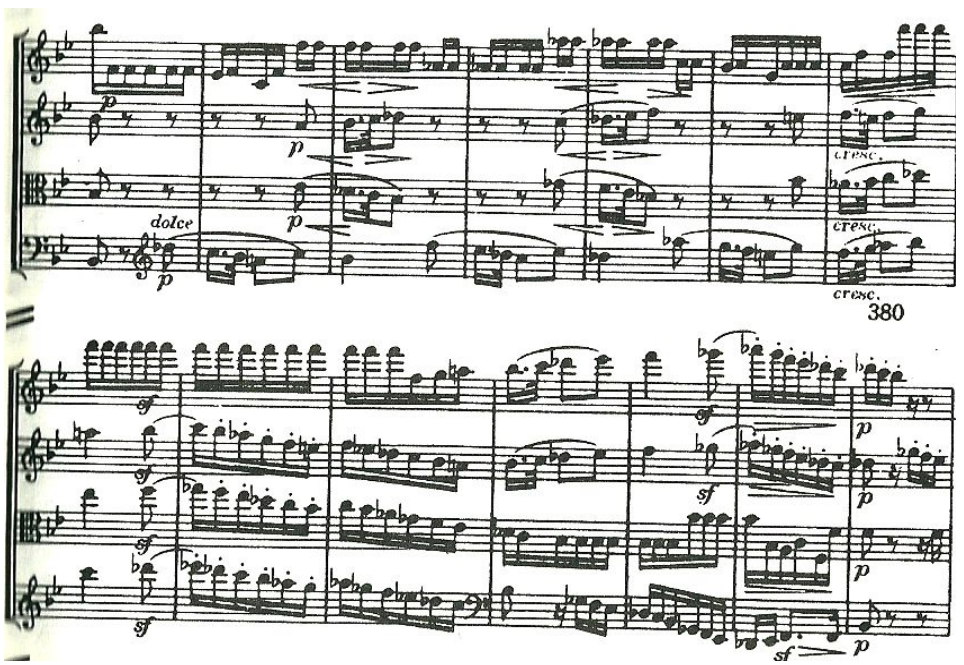
경과부(264-353마디)는 제시부의 경과부(29-114마디)와 같이 B♭장조에서 g단조로 전조되는 거의 같은 구성을 가지고 있다. 제 2주제부는 354마디부터 시작되는데 구성은 앞과 같지만 제시부에서 제2주제부(115-154마디)의 조성은 f단조인 반면 b♭단조로 되어있다(악보 30). 그러나 다시 394마디부터 G♭장조로 두 번째 요소(동기 b)가 전개되며 끝에서는 420마디 *p*의 코다부 전까지 *ff*로 강한 요소를 형성한다.

<악보 30> 마디 354-357



374마디부터 약 다섯 마디동안 첼로가 고음의 주선율을 연주하는데, 첼로가 연주하기에는 음역대가 높은 높은음자리표라 첼로연주자에게 더욱 긴장감을 준다(악보 31).

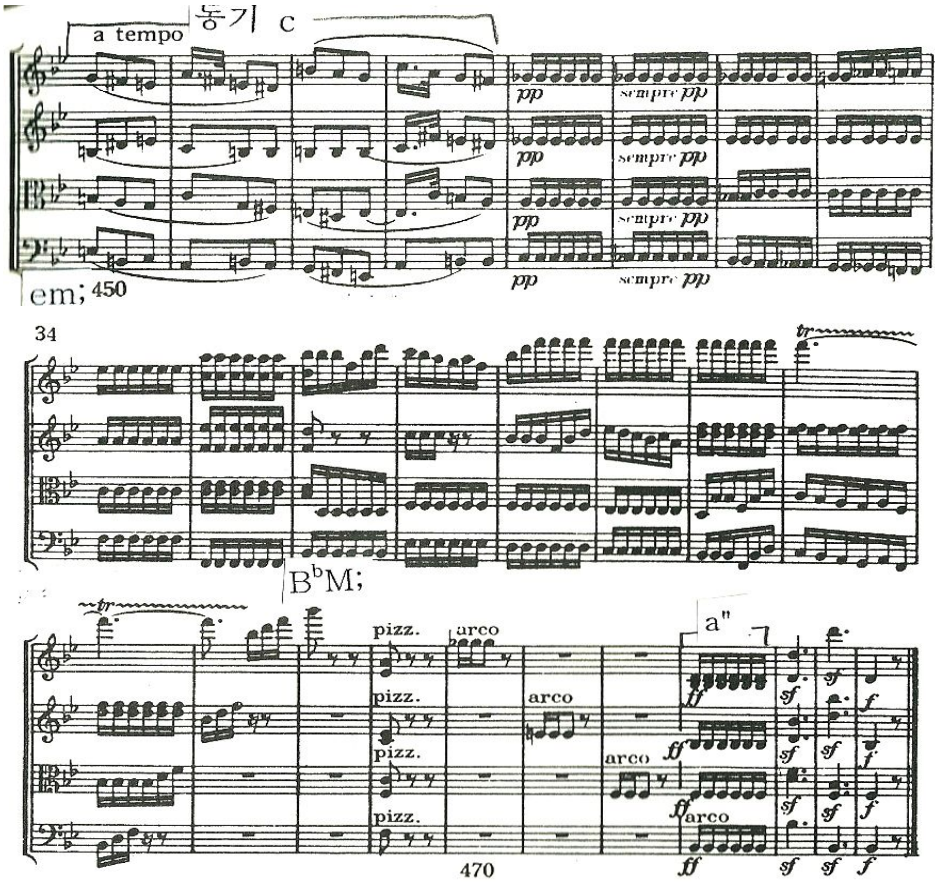
<악보 31> 마디 374-387



d. 코다

코다는 제 1주제에 의해 종결되며 A, B의 두 개의 부분으로 나누어진 긴 구조이다. 30마디에 이르는 첫 부분(420-449마디)은 *p*로 시작되며 앞의 세 가지 요소들이 자연스러운 형태로 재현된다. B부분(450-476마디)은 450마디에서 세 번째 요소(동기 c)가 E단조로 나타나고 454마디부터는 16분음표 리듬의 연주에 의해 460마디에서 B♭장조로 되돌아가 이 리듬이 지속되며 최후에 첫 번째 요소의 기본리듬(동기 a")으로 스케르쪼의 2악장을 끝낸다(악보 32).

<악보 32> 마디 450-476



3) 제 3악장

제 3악장 Adagio molto e mesto(아주 느리고 슬프게)는 F단조 2/4박자이며, 소나타 형식으로 되어있다. 전 악장 중에서 가장 깊은 비애를 담은 긴장도 높은 악장이며 고전적 소나타 형식이다. 3악장의 형식 분석은 아래의 표와 같다(표 4).

<표 4> Op.59 No.1 F장조 제 3악장 형식분석

구성	내용	조성	마디
제시부 (1-45)	제1주제부	fm	1-16
	경과부		17-23
	제2주제부	cm	24-37
	작은코다		37-45
발전부 (46-83)	A	A♭M→D♭M→ c♯m	46-56
	B	gm→cm→fm→ D♭M	57-71
	C	D♭M→cm	72-83
재현부 (84-113)	제1주제부	fm	84-91
	경과부		92-96
	제2주제부	fm	97-110
	작은코다		111-113
코다 (114-132)	제4악장으로의 이행	fm	114-125
	cadenza		126-132

3악장은 제시부 45마디, 발전부 38마디, 재현부와 코다부 합쳐 49마디로 균형감을 유지한다. 마지막 코다의 끝맺음은 완전하게 종결을 하지 않

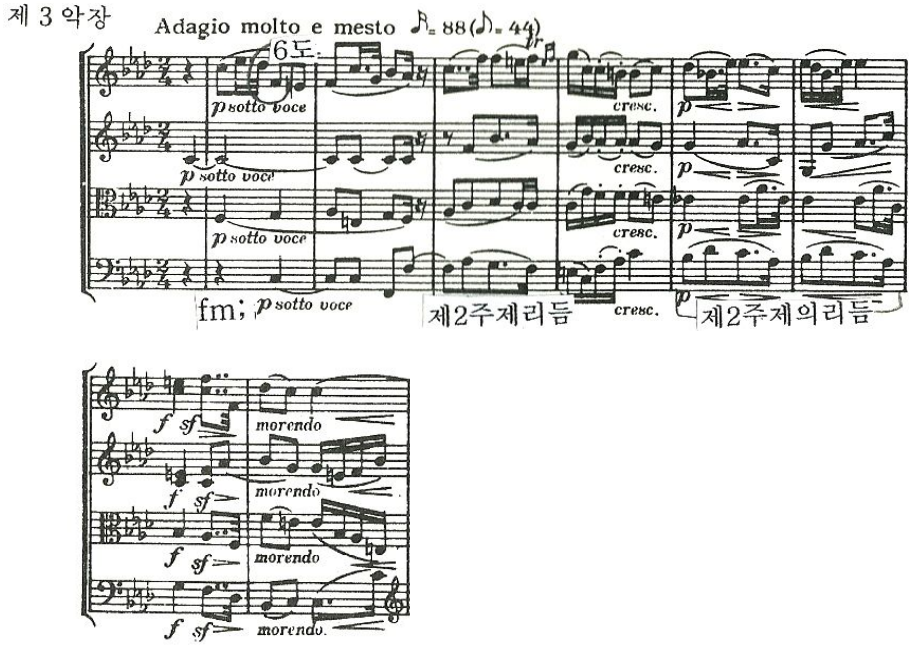
고 카덴짜에 의해 직접 4악장으로 이어진다.

a. 제시부

제시부에는 2개의 주제가 있지만 제1주제의 첼로 성부에는 제2주제를 암시하는 리듬이 포함되어 있으며, 다른 악장과 같이 제1주제가 중심이다. 최초 여덟 마디의 제 1주제가 제1바이올린에 의해 f단조로 연주를 시작하고 이어서 첼로가 제1주제를 되풀이 한다. 이 부분은 8분음표, 16분음표, 32분음표를 주요리듬으로 사용하는데 이들 세 리듬은 3악장 전체에 나타난다. 제 1주제 선율의 특징을 보면 도약 진행이 많고 제1악장 제1주제에 사용된 6도하행이 나타나 제1악장의 제1주제와 관계되고 있다.

제 1바이올린에 의한 주제를 제시한 다음 9마디부터 16마디까지 첼로가 제1주제를 반복한다(악보 33).

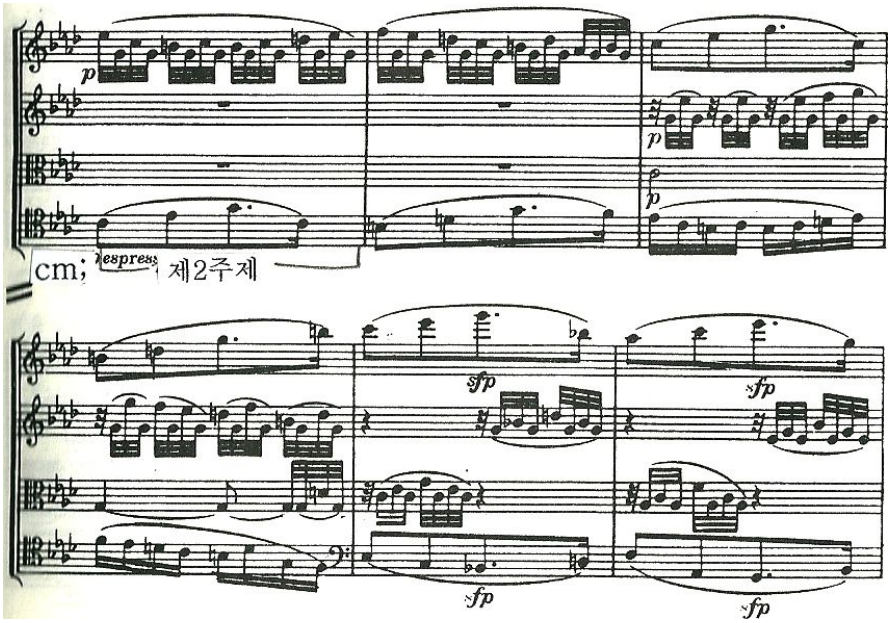
<악보 33> 마디 1-8



제1주제 후에 일곱 마디의 짧은 경과부(17-23마디)가 있다. 전반에는 8분음표 리듬 부분이 있고, 후반에는 32분음표 음형이 나타나서 제2주제부의 등장을 암시한다.

제2주제부(24-37마디)는 f단조의 제1주제에 대해 5도관계인 c단조로 전조된다(악보 34). 두 마디의 짧은 주제로, 먼저 32분음표형의 제1바이올린의 반주 아래에서 첼로가 주제선율을 연주하고 이어서 제1바이올린에게 주고 있다. 첼로가 갖는 주요선율은 제1주제의 저음부에 나타난 리듬(5-6마디)을 사용하고 있다. 31마디부터는 32분음표의 움직임으로 점차 상행하면서 36마디에서 *f*로 정점을 형성하고 37마디부터 갑작스러운 *p*로 작은 코다가 이어진다.

<악보 34> 마디 24-29



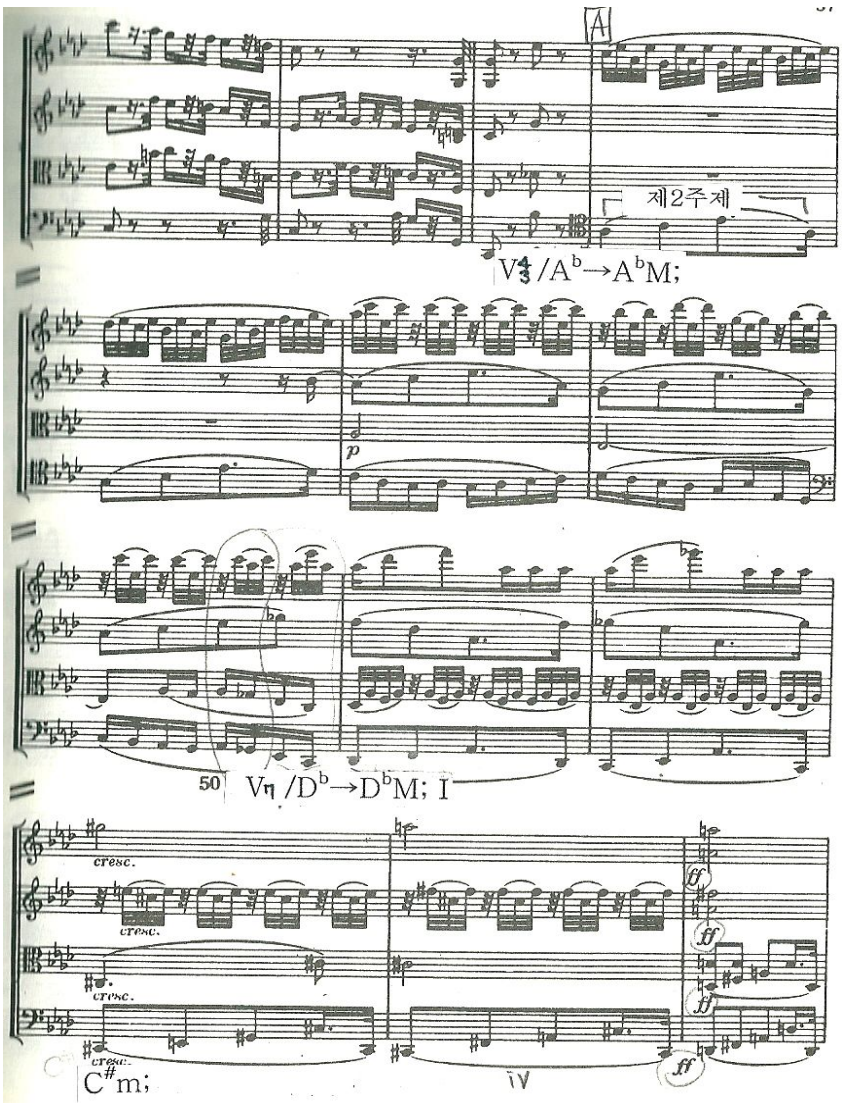
작은코다(37-45마디)의 전반부는 새로운 음형으로 이루어진다. 이 음형은 제1바이올린과 첼로에서 나오고 후반으로 들어가면 비올라에 의해 제2주제의 모티브가 사용되어 제시부를 마친다.

b. 발전부

발전부(46-83마디)는 비슷한 길이의 3부분으로 나누어진다. A부분에서는 제2주제를 사용하였고, B부분에서는 제1주제를, 그리고 C부분에서는 새로운 구성이 전개된다.

A부분(46-56마디)에서 사용한 제2주제는 A$^{\flat}$장조로 첼로에 이어서 제2바이올린이 받고, D$^{\flat}$장조로 전조되어 다시 첼로가 받아 전개한다(악보 35). 그리고 53마디에서 c$^{\#}$단조로 전조(이명동음에 의한 전조)되면서 55마디에서는 *ff*의 정점을 만들고 다시 g단조로 바뀌며 B부분으로 넘어간다.

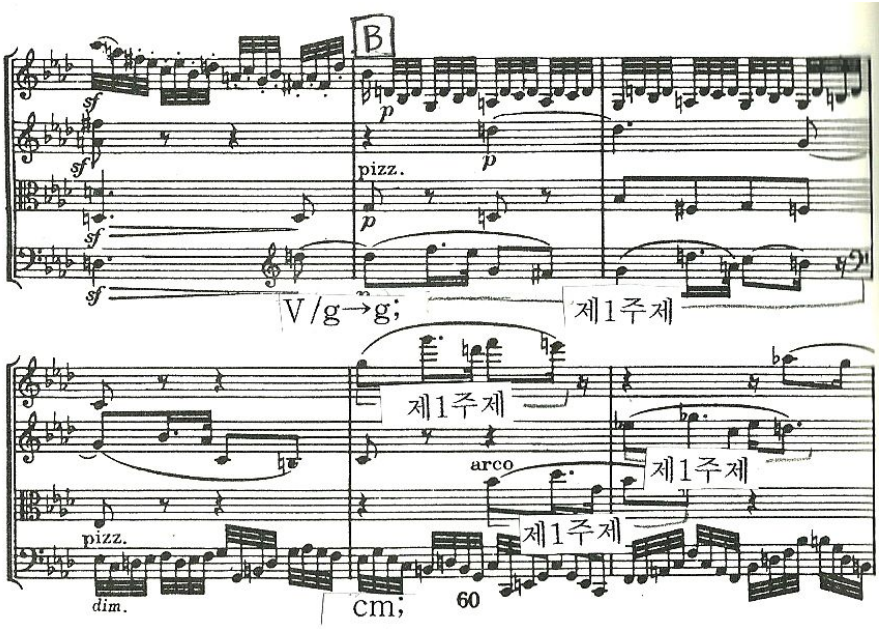
<악보 35> 마디 43-55



B부분(57-71마디)은 32분음표의 음형이 지속되는 동안 첼로에 의해 제1주제가 전개된다(악보 36). 이 주제는 우선 g단조로 첼로가 연주하다가

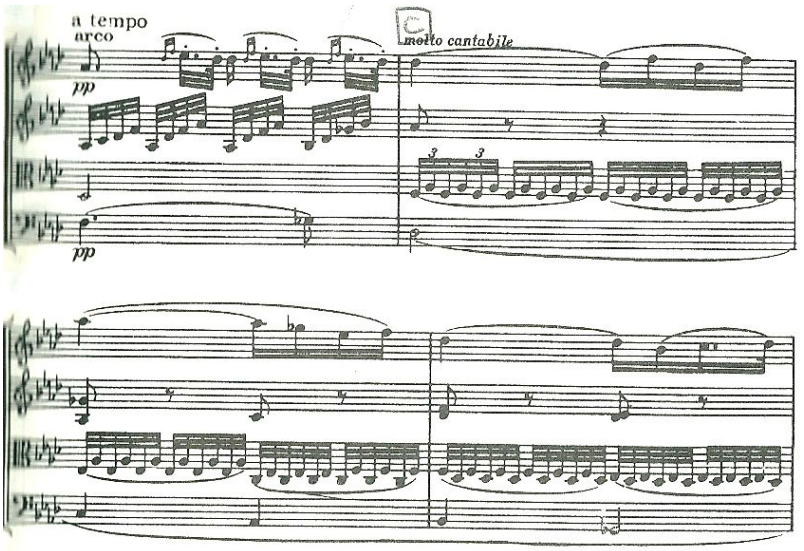
60마디에서 c단조로 전조되며 제1바이올린, 제2바이올린 그리고 비올라가 주제선율을 주고 받는다. 그리고 66마디에서 *f*의 정점을 형성하고 67마디에서 갑자기 *p*로 바뀌어 제시부의 작은코다와 같은 음형이 시작된다. 이 음형은 처음에 제1바이올린에서 첼로로 그리고 비올라로 이어져 다시 제1바이올린이 받으며 D♭장조의 C부분(72-83마디)으로 넘어간다.

<악보 36> 마디 56-61



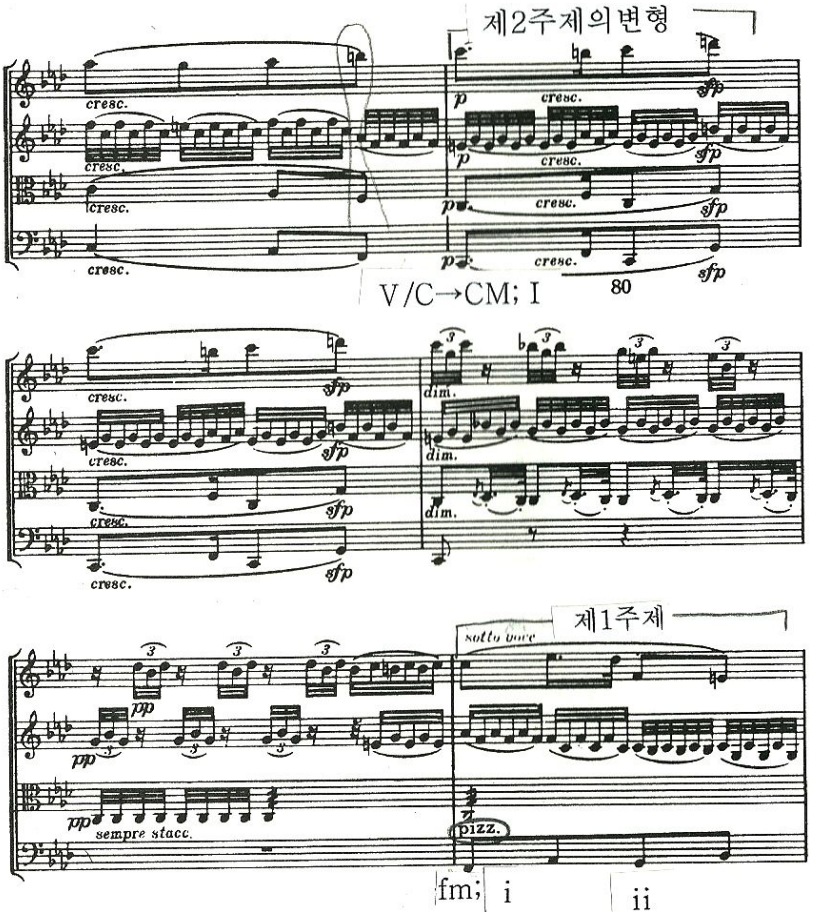
C부분(72-83마디)은 32분음표의 흐름이 지속 되는 가운데 앞부분의 주제와 다른 새롭고 아름다운 선율이 시작한다(악보 37). 비올라가 32분음표의 셋잇단음표로 반주하고 그 위에 제1바이올린이 서정적인 선율을 molto cantabile로 연주한다.

<악보 37> 마디 71-74



80마디 두 마디동안 제2주제의 변형이 나타나고 선율이 *pp*로 점차 하행하며 재현부로 들어간다(악보 38).

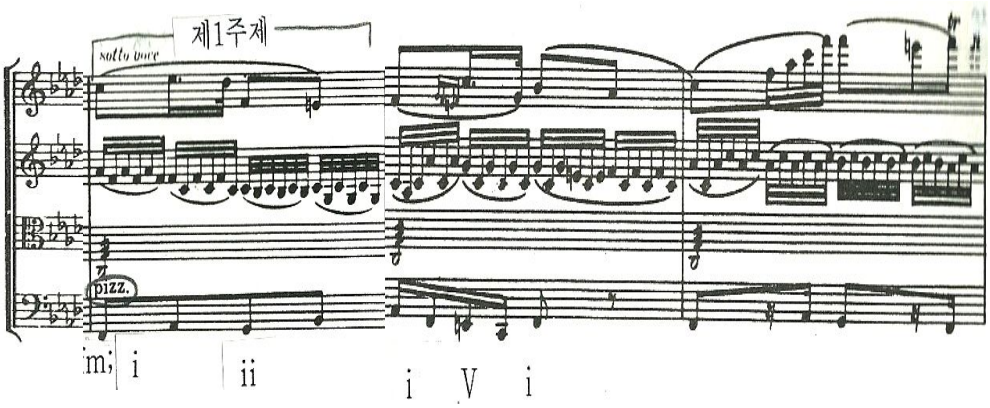
<악보 38> 마디 79-84



c. 재현부

제1주제부(84-91마디)는 앞의 발전부에 이어 32분음표의 음형을 계속 사용하고 있고 제1바이올린에 의해 제 1주제가 변형되어 재현 된다(악보 39). 그 아래에서 첼로가 피치카토로 멜로디를 연주하며 더 가볍고 우아한 느낌으로 색다른 음향효과를 준다.

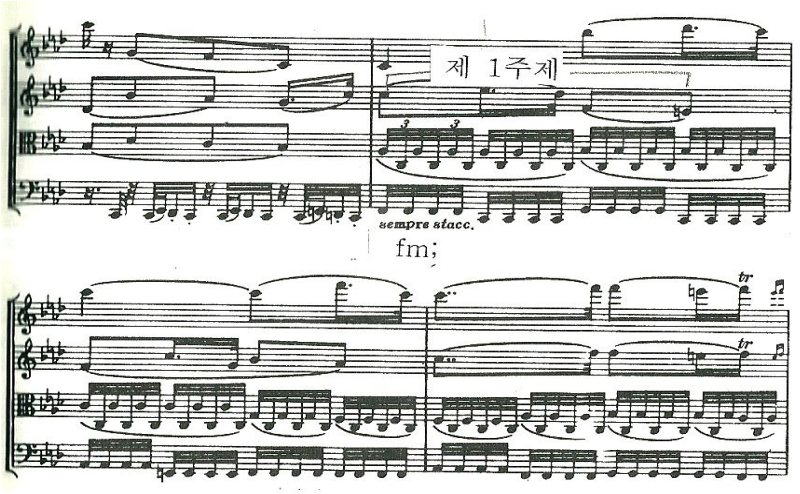
<악보 39> 마디 84-86



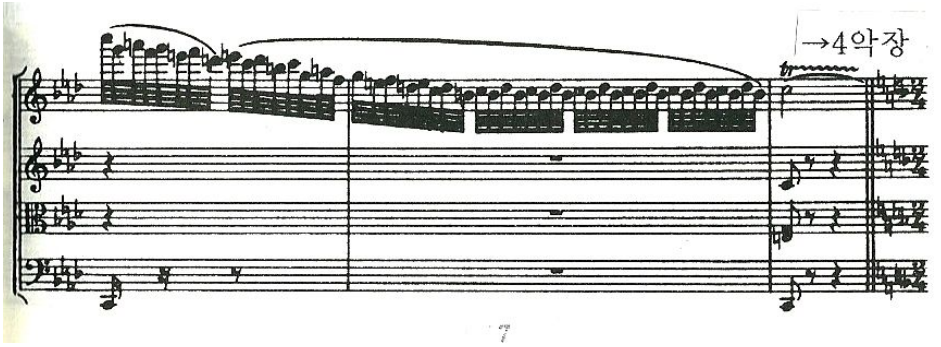
d. 코다

코다(114-132)는 제1주제가 응용된 선율로 되어있고, 종결부인 동시에 경과부의 기능을 한다(악보 40). 비올라의 32분음표 셋잇단음표와 첼로의 32분음표의 일정한 반주 위에 제2바이올린과 제1바이올린이 번갈아 연주하고 116마디부터는 두 악기가 동시에 같은 리듬으로 연주한다. 이후 120마디에서 *f*의 정점을 이루고 점점 작아지며 126마디부터는 제1바이올린의 자유로운 카덴짜가 시작된다. 긴 카덴짜가 있은 후에 트릴로 들어가 바로 4악장으로 이어진다(악보 41).

<악보 40> 마디 113-116



<악보 41> 마디 130-132



4) 제 4악장

제 4악장 Allegro는 러시아 주제를 사용하며 F장조, 2/4박자의 소나타 형식으로 되어있다. 베토벤은 러시아인인 라주모브스키 백작을 배려하여 각 곡에 러시아적인 성격을 담으려고 했으며, 직접 '러시아 주제'라고 기

입한 것은 Op.59 전 곡을 통해 이 4악장과 No.2 e단조의 제 3악장 중간부의 주제뿐이다. 그러므로 이 4악장은 제목인 라주모브스키를 위한 작품이라고 할 수 있다. 4악장의 형식분석은 아래와 같다(표 5).

<표 5> Op.59 No.1 F장조 제 4악장 형식분석

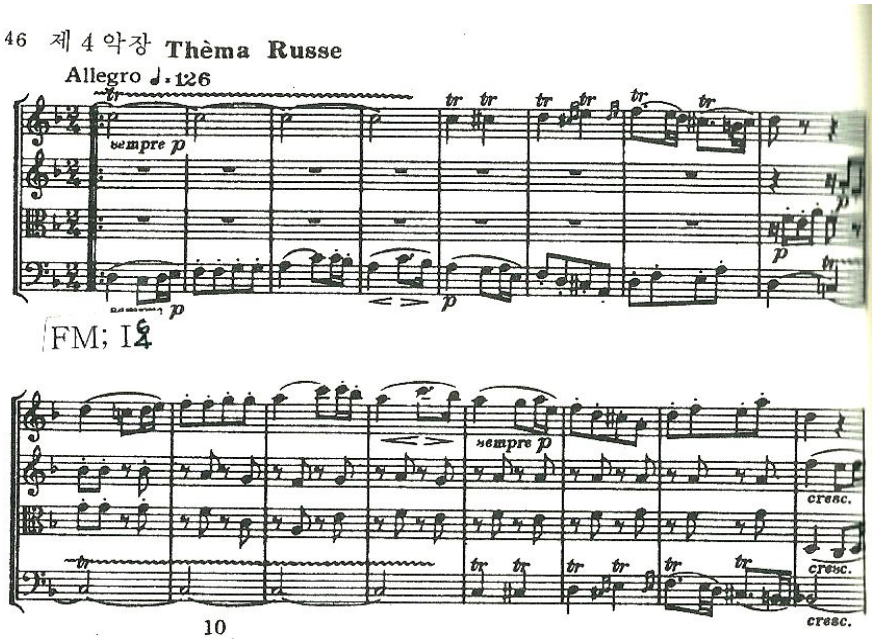
구성	내용	조성	마디
제시부 (1~99)	제1주제부	FM	1~21
	경과부	FM	22~44
	제2주제부	CM	45~72
	작은코다		73~99
발전부 (100~178)	A	gm→cm→A♭M→D♭M→dm→AM	100~140
	B	AM→dm	141~164
	C	dm→cm→B♭M	165~178
재현부 (179~266)	제1주제부	B♭M→FM→dm	179~186
	경과부		187~217
	제2주제부	FM	218~244
	작은코다		245~266
코다부	제1주제에 의함		267~327

a. 제시부

3악장부터 계속되고 있는 제 1바이올린의 trill 연주 시 첼로가 제4악장의 제1주제인 러시아민요의 선율을 제시한다. 제 1주제부는 F장조의 조성이지만 D음이 제1주제의 첫음과 마지막음으로 사용되며 C♯ 음의 사용으로 관계조인 D단조의 느낌이 난다. 여덟 마디에 걸친 주제가 제시되면 민요선율은 제1바이올린으로 옮겨져(9마디) 대선율이 첼로로 옮겨지고 제2바이올린과 비올라가 화음으로 내성을 채운다(악보 42). 15마디부터

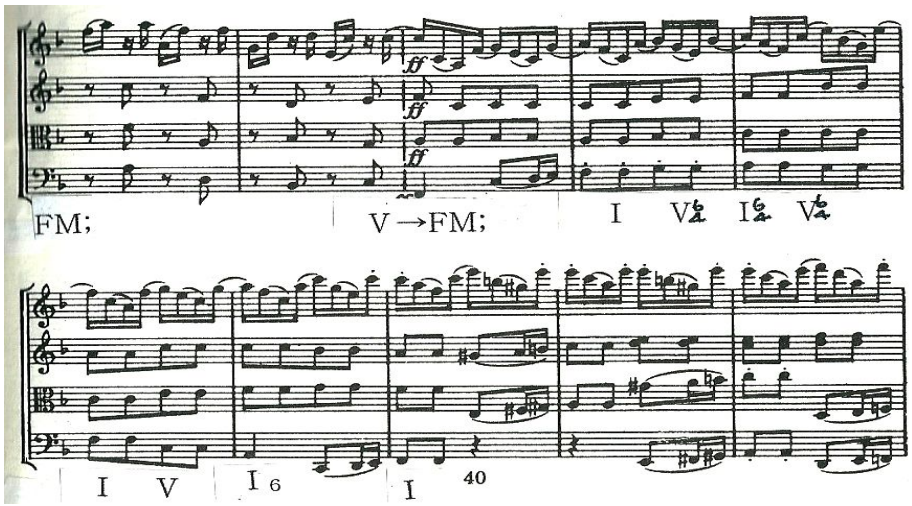
이 두 개의 내성은 주제 머리부분의 리듬을 모방하여 연주하고 첼로는 16분음표로 짧게 연주한다.

<악보 42> 마디 1-16



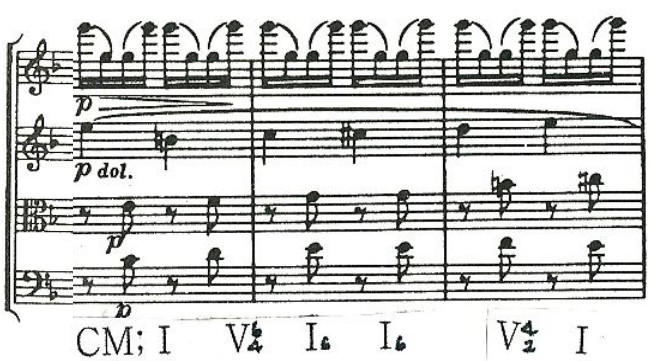
경과부는 22마디에서 44마디까지의 스물세마디로 이 부분의 16분음표 음형은 언제나 악곡 전체에서 진행에 쓰이고 있다(악보 43). 특히 35마디부터는 제1바이올린이 16분음표의 음형을 연주하고 그 아래에서 세 성부가 제1주제를 응용하여 발전시켜 경과구의 역할을 다하고 있다.

<악보 43> 마디 33-42



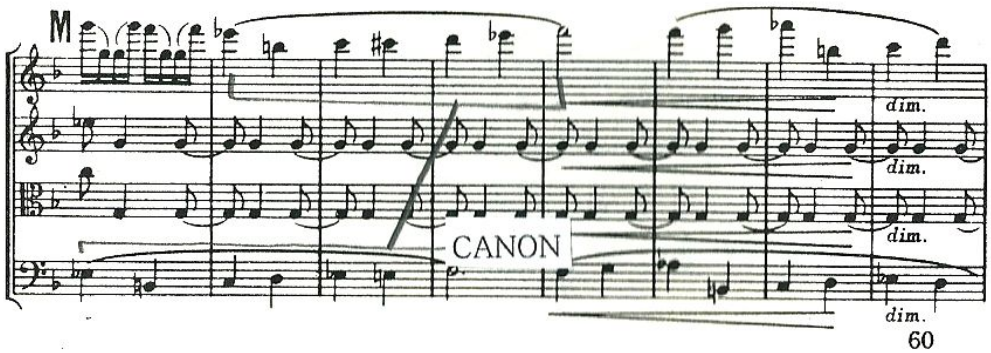
제 2주제부는 45마디부터 72마디까지이며, 제2바이올린이 반음계적 진행으로 주제선율을 연주하며 C장조로 시작된다(악보 44). 정열적인 제 1주제와는 달리 부드럽고 단순한 리듬을 기본으로 하며 이 선율에 대해서 제 1바이올린이 G^3와 G^2의 16분음표 슬러로 반복하여 연주한다. 그러나 비올라와 첼로의 화음을 연주하는 방법은 제 1주제에서의 경우(32-34마디)와 같으며 제2바이올린의 선율은 제1주제의 대선율의 성격을 재현하고 있다고 볼 수 있다.

<악보 44> 마디 45-47



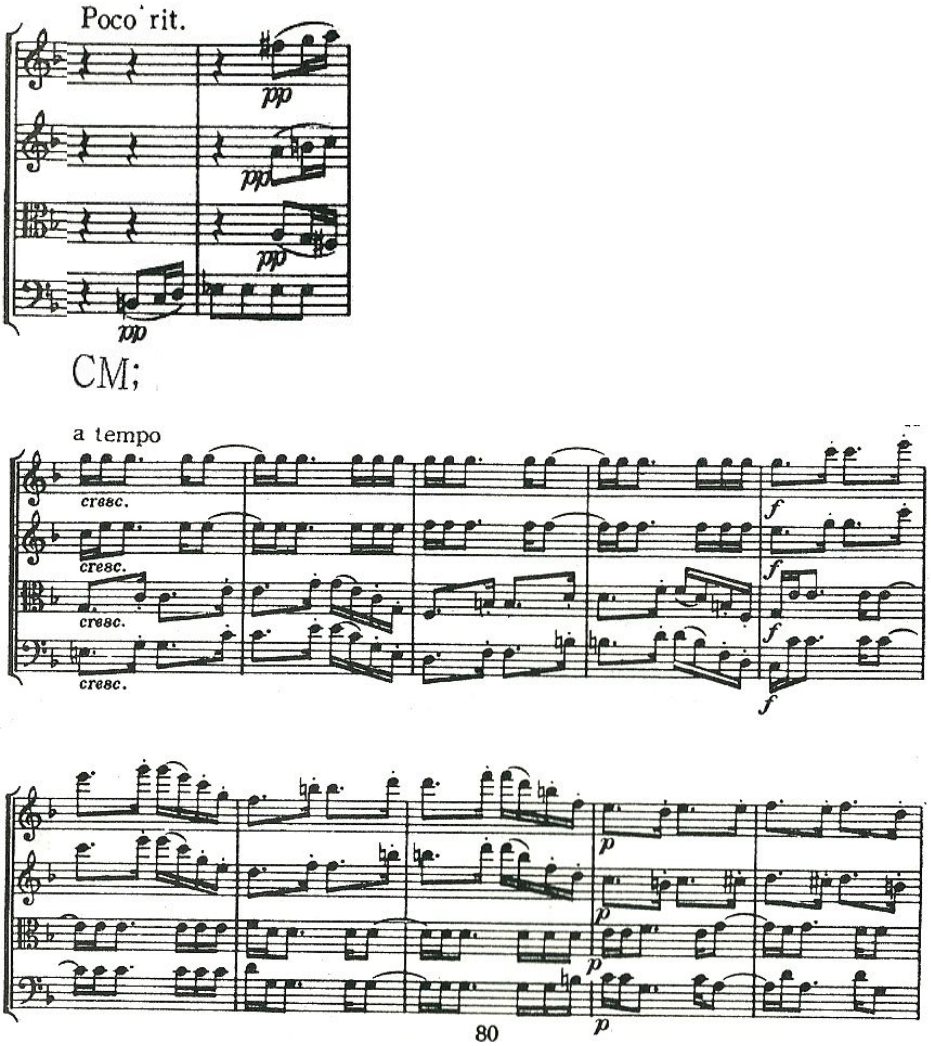
주제 제시 후, 53마디부터 첼로와 제1바이올린 간에 이루어지는 카논(canon)사이에서 제2바이올린과 비올라는 신코페이션 리듬의 G음을 함께 연주한다(악보 45). dim.되면서 카논이 끝나고 *pp*의 제1주제의 동기가 나타나며 65마디에서 갑작스런 *ff*가 되어 마무리하며 73마디부터 작은코다(73-99마디)가 시작된다.

<악보 45> 마디 53-60



작은코다가 시작하기 두 마디 전(71-72마디) 1주제 처음 부분의 응용이 나오고, 73마디부터 새로운 주제가 전개된다(악보 46). 작은코다 첫 네 마디 주제는 화음적 성격을 가지고 있다. 비올라가 주도하나 첼로가 도와주고 이 주제의 리듬에는 제1주제의 4마디에 있는 리듬이 사용되었다. 77마디부터는 위의 2성부와 아래2성부가 서로 위치를 바꾸어 자유롭게 전개된 후 89마디부터는 모든 성부가 16분음표 음형을 *ff*로 연주하여 정점을 만든 후에 dim로 *pp*까지 내려온다. 98마디부터 제1바이올린의 트릴을 지속하며 발전부(100-178마디)가 시작된다. 89마디부터 코다끝까지는 다이나믹의 변화가 주목할 만하다.

<악보 46> 마디 71-82



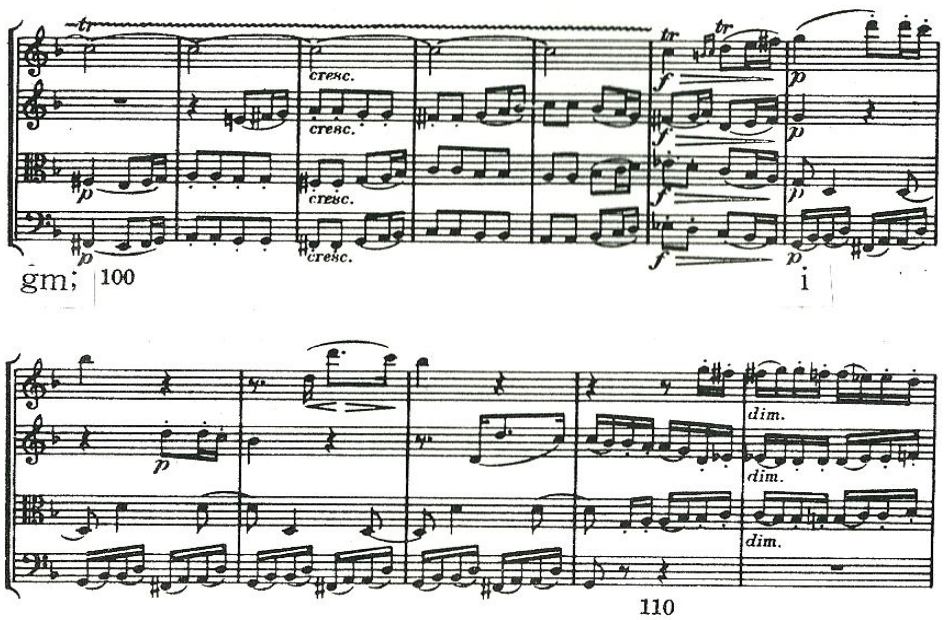
b. 발전부

발전부(100-178마디)는 제1주제와 작은코다를 중심으로 전개된다. 발전부는 A, B, C의 세 부분으로 나누어지는데, A부분(100~140마디)은 제1주제를 사용하고 B부분(141~164마디)은 작은코다를 발전시켜 사용하

며 C부분(165~178마디)은 재현부로의 경과부라고 볼 수 있다.

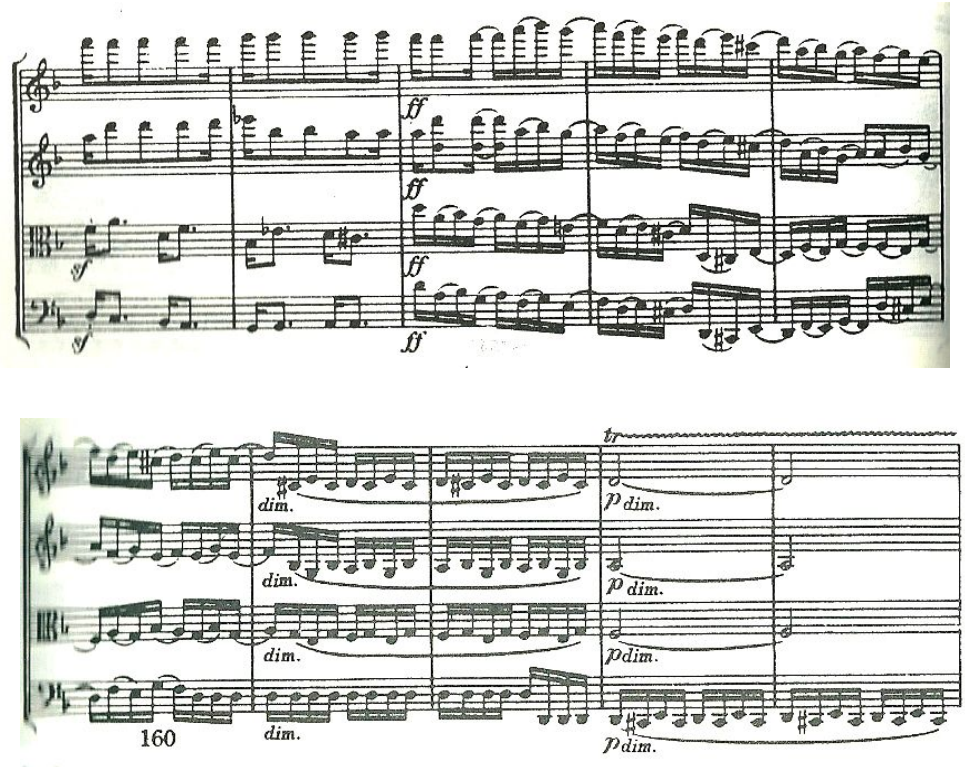
A부분(100-140마디)은 G단조로 시작하며 두 마디 전부터 이어진 제1 바이올린의 트릴에 이어 제1주제의 변형으로 도입부분을 연주하고 106 마디부터 G단조의 주 화음으로 들어간다(악보 47). 첼로의 16분음표의 반주위에 비올라가 신코페이션의 음형을 연주하고 110마디부터는 제1주제에 나타난 생기발랄한 리듬동기가 전개된다.

<악보 47> 마디 100-111



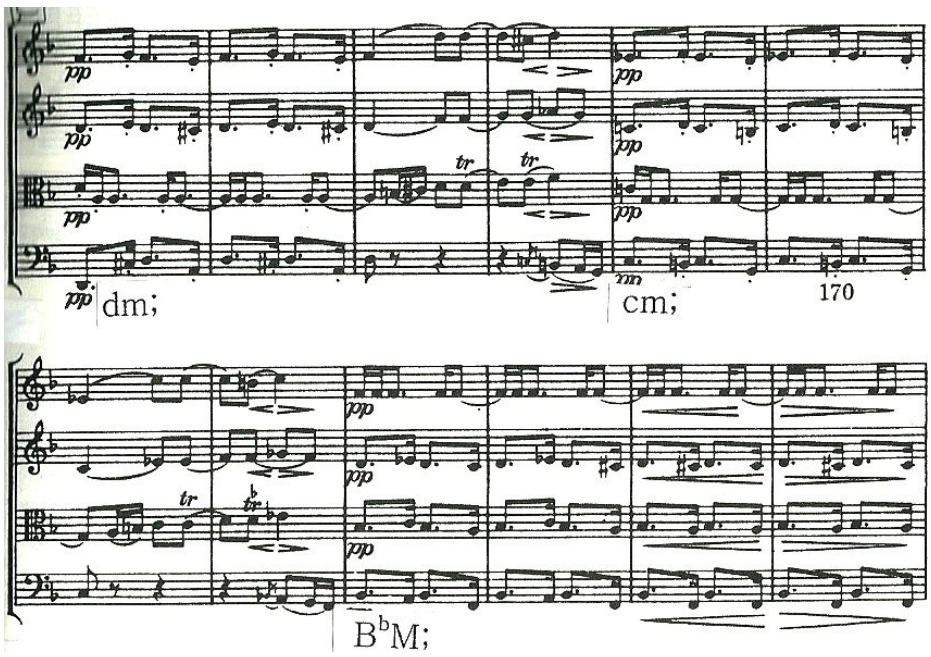
B부분(141-164마디)은 완전한 작은코다의 발전으로 길게 *ff*가 연주되며 157마디부터는 모든 성부가 16분음표로 활기찬 움직임의 통일성을 이룬다. 이후, 161마디부터 dim.되어 *pp*의 C부분(165마디)으로 들어간다 (악보 48).

<악보 48> 마디 155-164



C부분(165-178마디)도 주제의 전개로 D단조에서 C단조를 거쳐 173마디에서 B^{b}장조로 들어가 그대로 재현부(179마디)로 진행된다(악보 49).

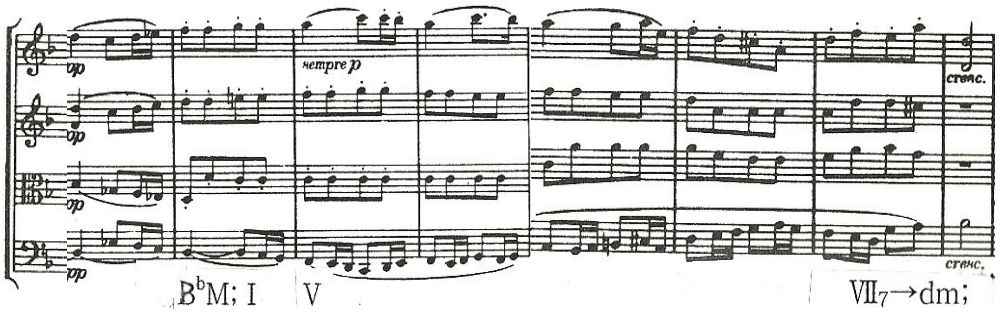
<악보 49> 마디 165-176



c. 재현부

재현부(179-266마디)에서 제 1주제의 재현은 B♭장조로 시작되고 주제 선율은 제1바이올린으로 연주된다(악보 50). 여기에 첼로가 동적이고 반복된 리듬을 연주하며 진행감을 준다. 186마디에서 I 화음으로 제1주제의 재현이 끝나고 경과부(187-217마디)로 넘어간다. 이 경과부는 제시부에서의 제1주제의 후반부와 경과부의 부분을 합한 형태이다.

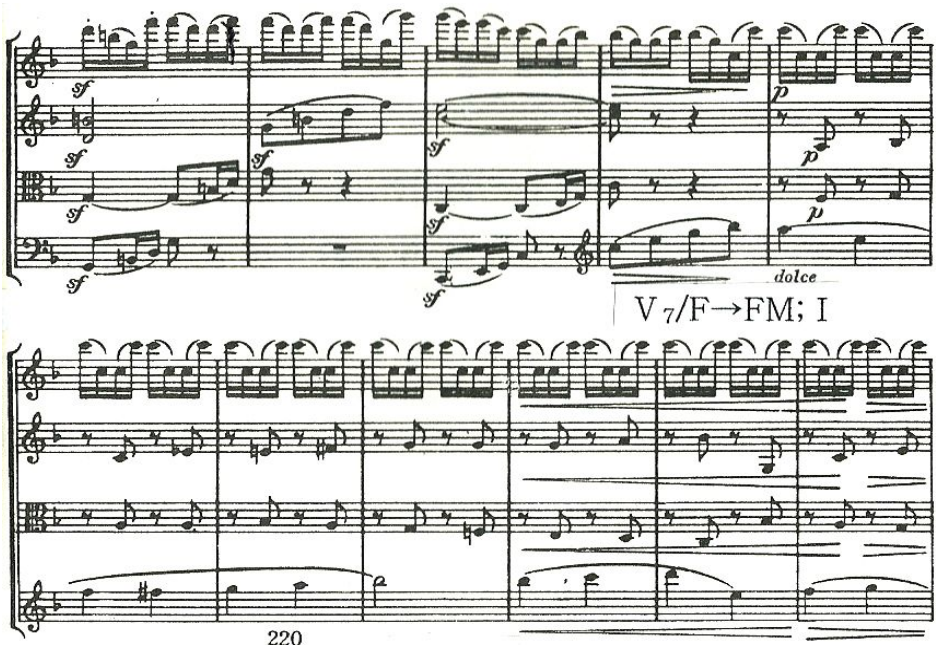
<악보 50> 마디 179-186



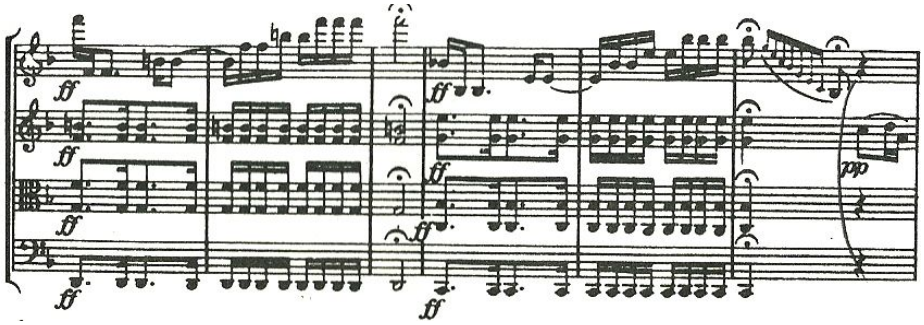
이어서 218마디부터 제2주제가 시작되는데, 제2주제와 앞의 경과부, 그리고 다음에 나오는 작은코다(245마디-266마디)는 거의 제시부의 형태와 비슷하다(악보 51).

작은코다는 27마디에서 22마디로 축소되고 끝나는 부분에서 변화를 주고 있다(악보 52).

<악보 51> 마디 214-224



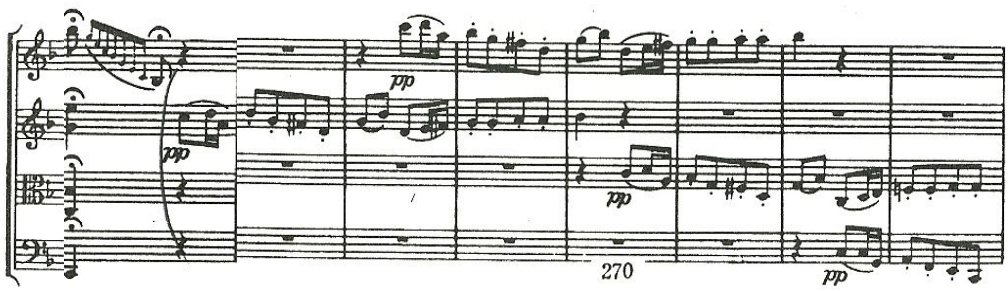
<악보 52> 마디 261-266



d. 코다

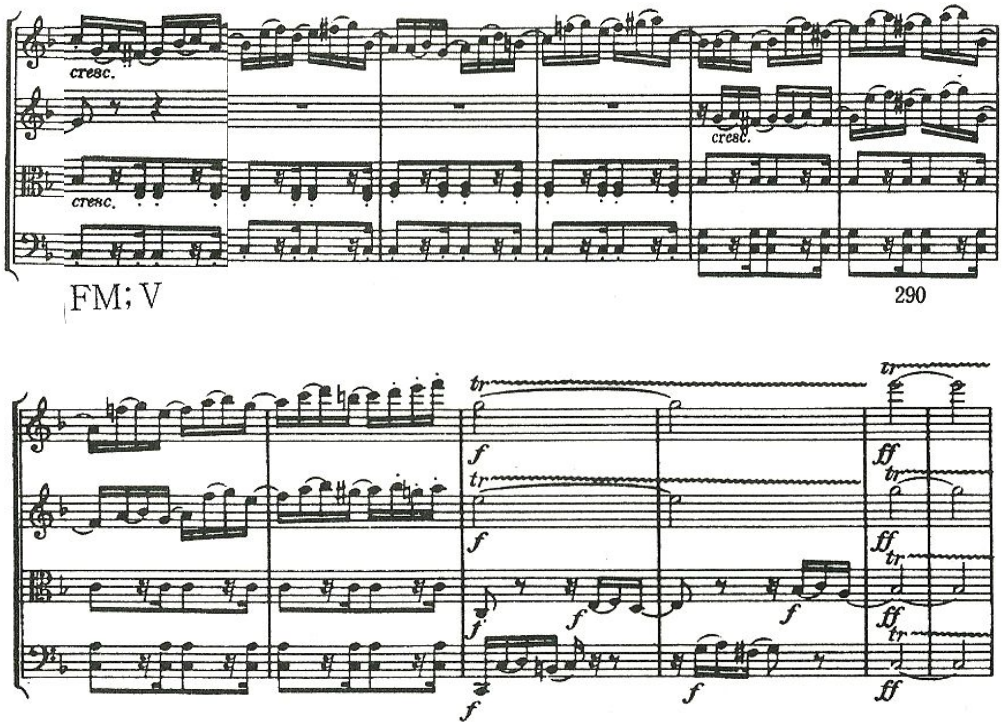
코다(267-327마디)는 총 61마디로 제 1주제에 의한 전개이다. 제2바이올린의 연주로 시작되며 곧 제 1바이올린으로 옮겨지는데, 제1바이올린이 연주할 때에 그 아래에서 제2바이올린이 제1주제의 시작부분의 리듬을 대위로하여 연주한다(악보 53).

<악보 53> 마디 266-273

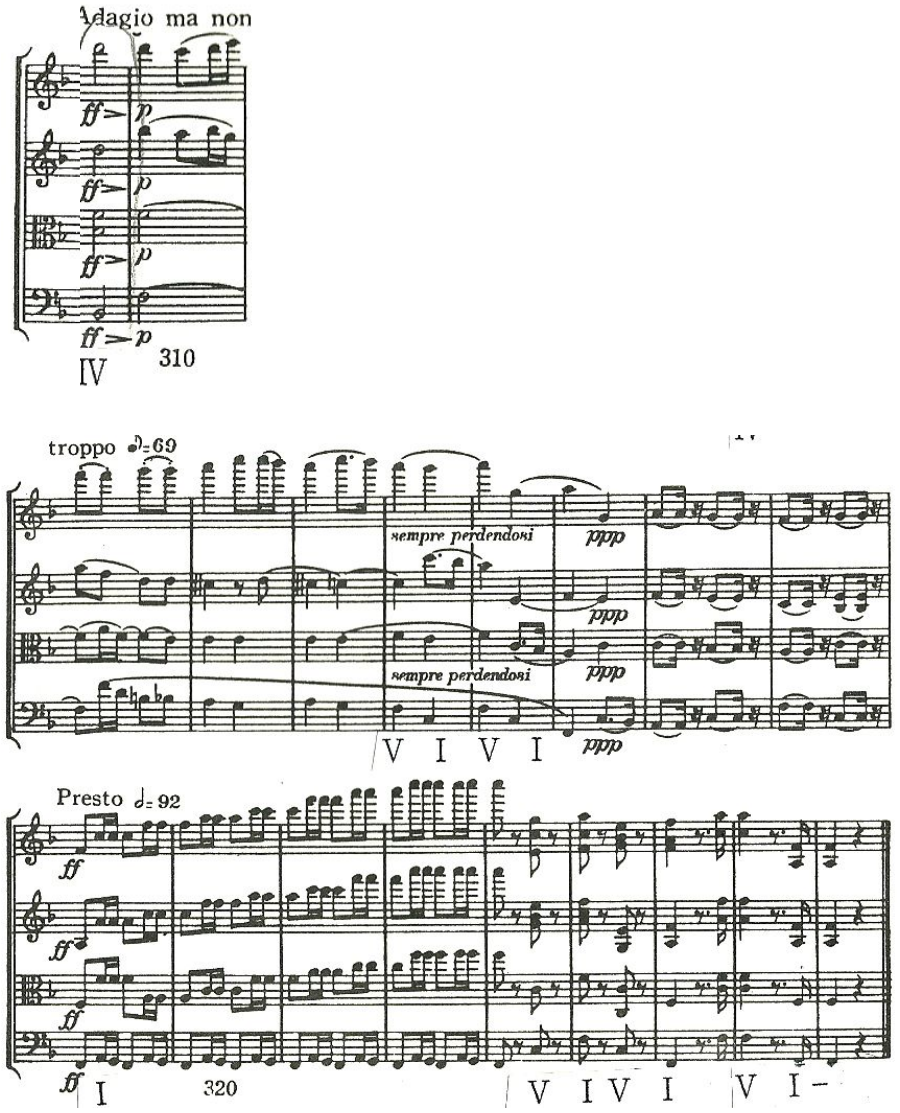


285마디부터 제1, 제2바이올린이 연주하는 16분음표 신코페이션 슬러에 의한 선율에서 비올라와 첼로가 작은코다에 쓰인 점음표리듬을 사용하여 cresc.로 발전해 나간다(악보 54). cresc.는 293마디에서 *f*로 도착하여 제1, 제2바이올린이 연주하는 두 마디의 trill 후, 다시 두 마디에 걸쳐 모든 성부가 *ff*로 trill을 연주하며 정점을 이룬다. 이 정점은 12마디 동안 이어져 자유롭게 연주되다가 310마디에서 Adagio ma non troppo로 들어간다. Adagio는 *ff*에서 *p*로의 dim.가 한마디 안에서 급격히 이루어지며 점점 약해지다가 319마디에서 돌연 *ff*의 presto로 바뀌어 힘차게 전곡을 마친다(악보 55).

<악보 54> 마디 285-296



<악보 55> 마디 309-327



<표 6> 전체작품의 악장 간 비교

	1악장	2악장	3악장	4악장
조성	FM	$B^{b}M$	fm	FM
Tempo&성격	Allegro	Allegretto vivace/ scherzando	Adagio molto e mesto	Allegro
박자	4/4	3/8	2/4	2/4
형식	소나타	소나타	소나타	소나타
마디수	400	476	132	327
연주 길이	약 10분	약 9분	약 13분	약 8분

4. 현악4중주 No.1 F장조 Op.59 "Rasumovsky" 연주 가이드

작품을 이해하기 위해서는 분석을 통해 얻어진 자료를 바탕으로 그 의미를 찾는 것까지 연주자의 몫이 될 것이다. 그리고 찾아낸 의미를 연주를 통해 표현해내야 한다. 그러기 위해서는 악보에 나와 있는 다이나믹의 표현과 음색의 대조 등 구체적인 요소들을 표현해야 할 것이다. 이 논문에서는 세 가지 측면에서 연주에 어려운 점들을 지적하여 그 대안을 찾아보고 연주에 실제적인 도움이 되는 가이드를 제공하고자 한다.

세 가지 측면은 첫째, 다이나믹과 성부간의 소리균형에 관한 것이다. 특히 자주 나오는 subito *p*와 subito *f*의 효과적인 처리와 다이나믹이 바뀌는 부분에서 연주자들의 호흡이 하나가 되어야 하는 것을 지적할 것이다. 그리고 각 악기에 주어진 셈여림을 연주했을 때 상대적으로 너무 강하거나 약한 성부가 있는 부분에 대한 대안을 제안할 것이다. 둘째, 작곡가가 제시한 메트로놈 수치는 이상에 치우칠 때가 많아 현실적으로 연주에 부담이 된다. 그러므로 어렵고 복잡한 리듬을 가능한 템포 내에서 수행해 낼 수 있는 효과적인 방법을 찾아본다. 세 번째는 활주법과 음색을 고려해서 포지션과 손가락 번호를 제안한다. 또한 복잡한 화성구조로 인해 어려운 음정이 나오는 부분들도 언급하고 해결책을 찾아 볼 것이다.

(1) 제1악장

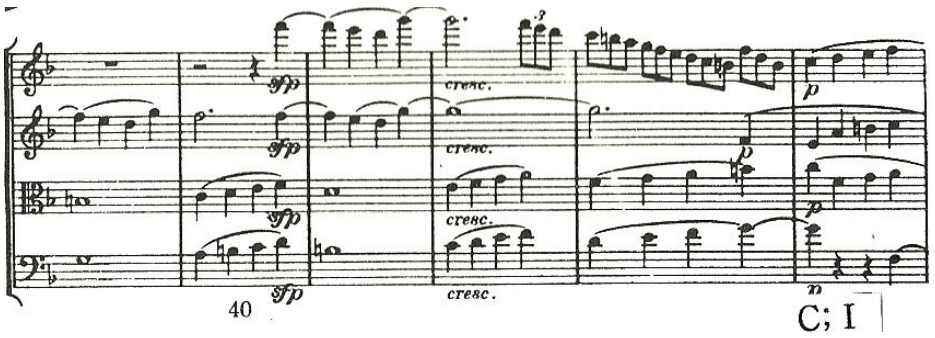
1) 다이나믹

Op.59 No.1 F장조에도 베토벤의 특징인 갑작스런 셈여림 변화가 많다. 특히 *ff*에서 돌연 *p*로 바뀌는 부분이 자주 나오는데, 가장 먼저 나오는 곳이 19마디의 *ff*에서 21마디의 *p*로 변화하는 부분이다(악보 2, 8쪽). 현악기 연주자는 이런 급격한 대조에서 활을 쓰는 위치와 압력을 계획해야

하며, 긴장감을 요한다.

돌연 셈여림이 바뀌는 부분에서는 대부분 호흡이 필요하지만 42마디부터 크레센도 되어 44마디의 *subito p*로 넘어가는 곳에서는 곡의 흐름 상 호흡이 굳이 필요하지 않다(악보 56). 그래서 이 부분은 두 마디의 짧은 크레센도를 강하지 않게 표현한 후, 자연스럽게 *p*로 넘어 가는 것이 좋을 것이다. 하지만 C장조로 전조되는 부분임을 인식하여 제 2주제로의 진행을 위해 앞 부분의 F장조와 대조되게끔 노력한다.

<악보 56> 마디 39-44

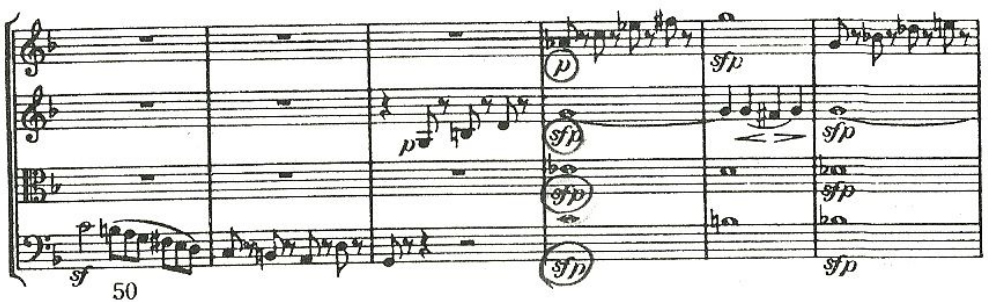


53마디는 아래 세 성부가 *sfp*의 온음표로, 제 1바이올린만 *p*의 짧은 8분음표로 시작하는데 세 성부는 *sfp*를 하기위한 준비를 하고 제 1바이올린은 짧은 음표의 *p*로 바로 들어가기 때문에 서로 준비하는 호흡이 다르다(악보 57). 그래서 짧은 호흡을 하고 들어가는 제 1바이올린이 조금이라도 먼저 나오게 되면 꾸밈음으로 들리기 쉽다. 실제로도 녹음된 여러 4중주단의 연주에서 꾸밈음으로 들리는 것을 느낄 수 있다[6]. 이 때는 52

6) Quartetto Italiano, Beethoven the middle quartets, Philips. 1984
Budapest Quartet, Complete string quartet, Sony, 1991
Lindsays Quartet. String Quartets Op 59 1 & 3, Asv. 2002

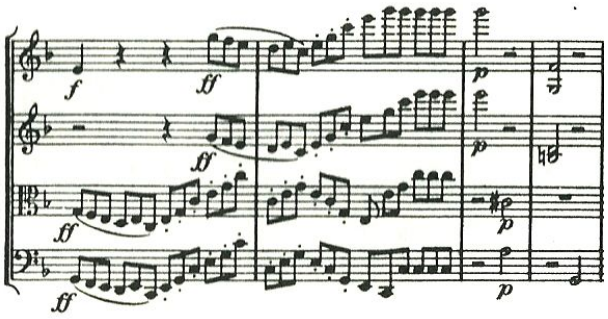
마디 제 2바이올린 선율의 리듬을 이어 받아 나오는 제 1바이올린의 호흡 사인에 나머지 성부가 더 먼저 준비하고 있다가 맞춰주어야 한다. 그리고 아래 세 성부의 다이나믹 *sfp* 때문에 거의 소리가 안 들릴 수가 있으므로 음량의 밸런스를 고려해서 연주해야 한다. 이어서 나오는 55마디, 57마디와 재현부의 300마디, 302마디, 304마디도 같은 유형으로 주의해야 한다.

<악보 57> 마디 50-55



*ff*에서 돌연 *p*로 바뀌는 전환은 앞의 19-21마디에서 먼저 다루었다. 이와 비슷한 유형은 85, 144, 332마디에도 있다(악보 58). 이 세 곳은 모두 제1, 제2바이올린이 먼저 나오며, *p*로 동시에 나오기 위하여 *ff* 후에 *p*를 준비하는 순간의 짧은 호흡을 연주자들 간에 통일해야 한다. 또한 *p*로 바뀌는 제 1바이올린의 음역은 G^3(85마디), C^3(144마디), C^4(332마디) 로 높은 포지션에서의 고음이기 때문에 그보다 낮은 음정의 제 2바이올린에 비해 소리가 튀지 않도록 활의 압력을 줄여 조심스럽게 긋고 넓지 않은 비브라토를 사용하는 것이 한 방법이 될 것이다.

<악보 58> 마디 83-86

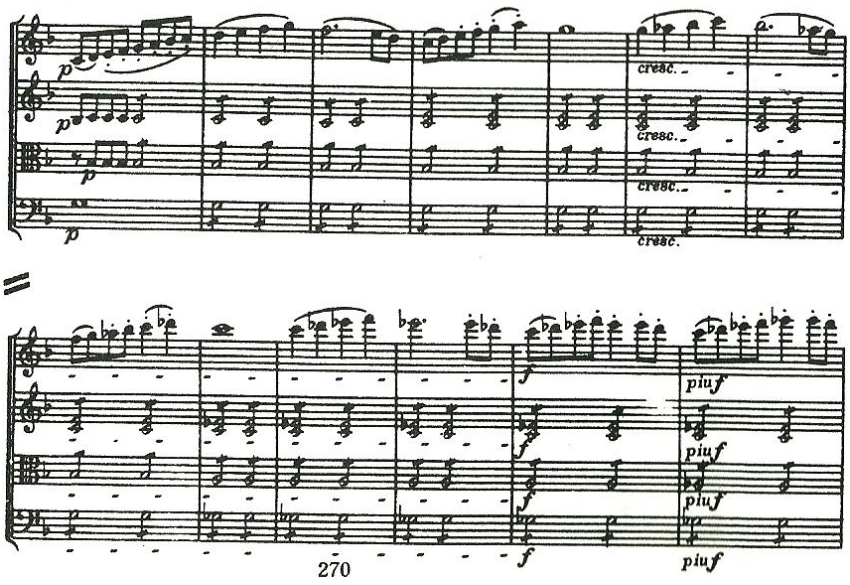


2) 성부의 균형

발전부의 110마디 *sf*에서 2마디에 걸친 decresc. 후, B^{b}장조로 전조되어 주제선율이 연주된다(악보 8, 13쪽). 이 주제 선율이 연주되는 부분은 다이나믹이 *p*이므로 *p*안에서 전조되는 느낌과 주제의 느낌을 가지고 그것을 표현해야 한다. 그러기 위해서 특히, 반주하는 제 2바이올린의 8분음표를 조금 더 생기 있게 연주한다면 앞의 온음표와 다른 느낌을 가질 수 있을 것이다.

254마디부터 첼로에 의해 제 1주제가 재현되어 262마디에서 제 1바이올린이 받아 주제선율을 *p*로 연주하는데 266마디부터 여섯 마디 동안 크레센도를 표현해야 한다(악보 59). 하지만 미리 커지기 쉬우므로 주제선율과 내성의 모든 성부의 음량을 점진적으로 계획하여 272마디 *f*를 효과적으로 표현해내야 한다. 그리고 여기서 그치지 않고 274마디에서 *ff*로 최정점이 나오는 지점도 조심해야 한다. 또한 반주하는 제 1바이올린의 높은 포지션에서 낼 수 있는 소리의 세기를 고려하여 나머지 악기들이 함께 *ff*를 크게 연주해주면 더욱 효과적일 것이다.

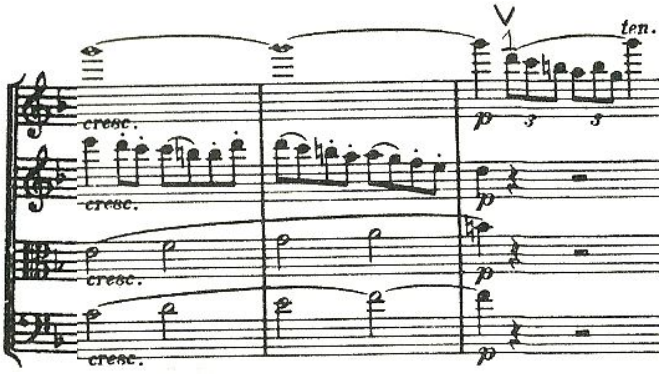
<악보 59> 마디 261-273



3) 포지션과 활주법

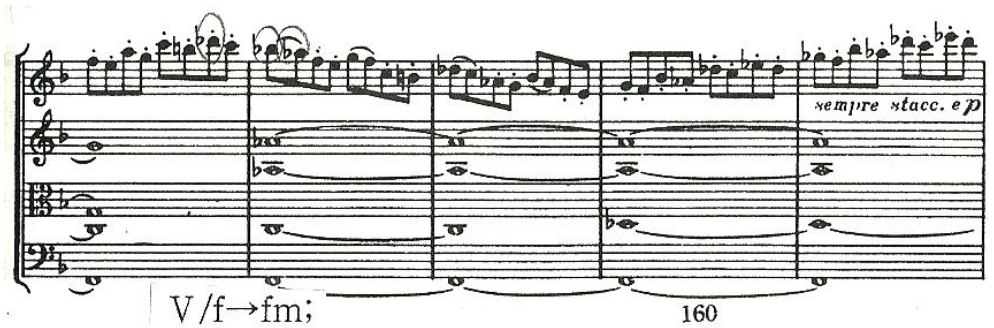
제시부의 제2주제가 끝나는 73마디부터 바이올린이 연주하는 두 묶음의 셋잇단음표와 테누토의 4분음표가 작은코다 역할을 하는데 4분음표의 음정이 1옥타브로 도약이 크다(악보 60). 그래서 73마디의 D^3의 포지션을 6포지션 1번 손가락번호로 시작하는 것이 좋다. 다음 C^3은 A현으로 넘어오면서 긋게 된다. A현에서 4번 손가락을 사용해야 하기 때문에 소리의 균형을 갖추기 위해 활의 압력 조절을 잘 해야 한다. *p*이지만 제 1바이올린 솔로연주 부분이 정확히 들려야하므로 A현으로 넘어갈 때 활을 조금 더 밀착 하는 것이 효과적일 것이다. 그리고 A현에서 E현으로의 옥타브 도약(G^2-G^3)의 음정 처리와 활의 압력 조절도 민첩하게 수행되어야 한다.

<악보 60> 마디 71-73



152마디부터 발전부의 D부분이 시작되는데, 제 1바이올린의 8분음표로 발전 된 선율을 22마디에 걸쳐 연주한다. 158마디는 C장조에서 f단조로 전조되는 곳으로 약간 노래해주는 부분이다(악보 61). a^1과 A^1의 옥타브로 화음만 제공하는 역할의 제 2바이올린 소리가 지나치지 않도록 해야 한다. 그러기 위해서는 옥타브 화음을 올림 활로 하여 비브라토를 처음부터 넣지 않고 조금 뒤에 넣어주는 것이 이상적이다.

<악보 61> 마디 157-161



코다의 338마디부터 첼로의 C페달음이 8마디에 걸쳐 나오고 443마디부터 신코페이션의 리듬으로 진행된다(악보 18, 19쪽). 신코페이션이 나오면서부터 3마디의 크레센도가 시작된다. 8분음표로 움직이는 윗 세 성부를 첼로가 화음을 뒷받침해주는 역할을 하기 위해서는 첫 박에 조금 엑센트를 주는 방법이 있다. 신코페이션 리듬도 확실히 들리고 엑센트의 강도를 점점 강하게 함으로써 크레센도의 효과적인 전달이 될 수 있다.

4) 리듬과 활주법

코다의 368마디에 네 악기가 차례로 셋잇단음표의 리듬을 연주하는데, 한 악기가 연주하는 것처럼 정확한 박자 안에서 자연스럽게 연결되어야 한다(악보 19, 20쪽). 베토벤이 제시한 메트로놈 수치는 ♩=88의 빠른 템포이다. 셋잇단음표의 첫 음을 쉬어야 하지만 8분쉼표를 호흡하고 나오기 보다는 더 일찍 준비하고 있다가 정확히 리듬의 질서와 긴장감을 놓치지 않아야 한다. 그리고 악상기호는 *p*이기 때문에 소리가 세지 않도록 활을 줄 위에 붙이고 연주하는 것이 낫다.

(2) 2악장

1) 다이나믹

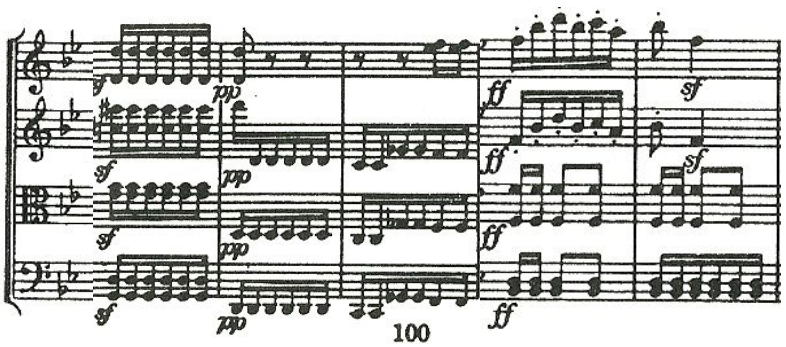
첫 시작을 1악장 끝의 *ff*의 메아리치는 느낌으로 *pp*의 4명의 개개인이 독백하듯이 간결하게 연주해야 한다. 그리고 scherzando의 느낌은 계속 가지고 있어야 *pp*안에서 생동감을 살릴 수 있을 것이다.

19마디부터 크레센도 되어 21마디에서 두 마디의 *f*후에 바로 *dolce*의 동기c가 나온다(악보 21, 24쪽). 앞의 *f*와 다음에 나오는 *dolce*의 *p*를 대조되게끔 다이나믹의 변화에 충실 한다. 또 이어서 나오는 29마디의 *ff*에

도 준비하고 있어야 한다.

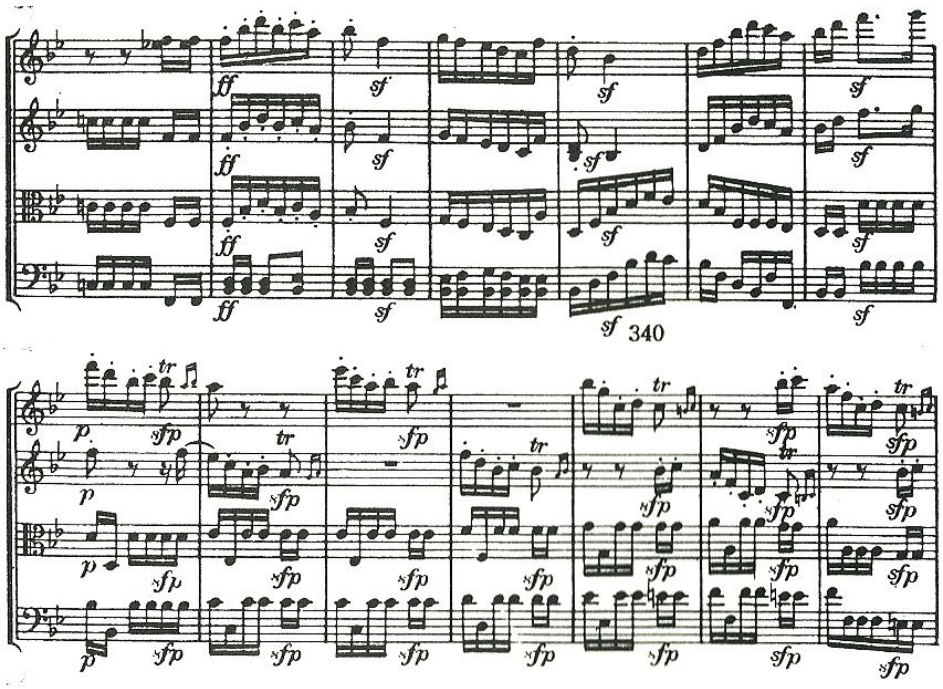
99마디부터 앞의 리드미컬한 움직임에 이어 *subito p*가 두 마디 연주되는데 이곳은 다음에 나올 더 장대한 부분을 위한 짧은 준비라고 생각하고 긴장감을 늦추어서는 안 된다(악보 62). 무엇보다 방향성을 잃지 않고 앞에서의 속도감을 여전히 가지고 있어야 한다. 그리고 *pp*에서 급격하게 *ff*를 표현해내야 하기 때문에 음량을 위한 활의 위치를 계획하고 있어야 한다. *ff*는 브릿지 가까이에서 밑활을 사용하는 것이 효과적일 것이다.

<악보 62> 마디 98-102



*p*에서 *f*로 바뀌는 것도 긴장감을 요하지만, *f*에서 갑작스럽게 바뀌는 *p*는 현악연주자들에게 더욱 세심한 주의가 필요하다. 336마디부터 *ff*안에서 *sf*를 연주한 후에 343마디에서 바로 *p*로 바뀌는 부분이 있다(악보 63). *p*로 마무리를 짓는 부분이 아닌, 계속 연결해 나가야 하는 같은 프레이즈(phrase)이기 때문에 *p*로 연주할 타이밍을 미리 준비해 놓아야 한다. 데크레셴도처럼 들리지 않도록 아주 세밀한 활동작이 필요하다. 그리고 또 바로 *sfp가* 번갈아 나오는데, 다음에 나오는 악기의 소리가 묻히지 않도록 악상에 충실해야 한다.

<악보 63> 마디 336-349



1악장과 마찬가지로 곡이 끝나는 마지막 부분은 다이나믹의 변화가 아주 크다. 하지만 *pp*로부터 크레센도 되어 *f*에 도달하는 1악장과는 달리 2악장의 끝마무리는 열아홉 마디의 긴 *sempre piano*를 연주하고 바로 갑작스런 *ff*와 *sf*로 끝을 맺는다(악보 32, 31쪽). 470마디부터는 조용한 끝마무리를 예측하게 하지만, 예측과 달리 확연한 차이를 보여주도록 흥을 가지고 활의 힘을 조절하여 표현해야 한다.

2) 리듬

발전부가 시작하는 155마디부터 모든 악기가 정확한 박자 안에서 각자의 리듬을 잘 수행해 내야 한다(악보 24, 25쪽). 특히 제 1바이올린은 대

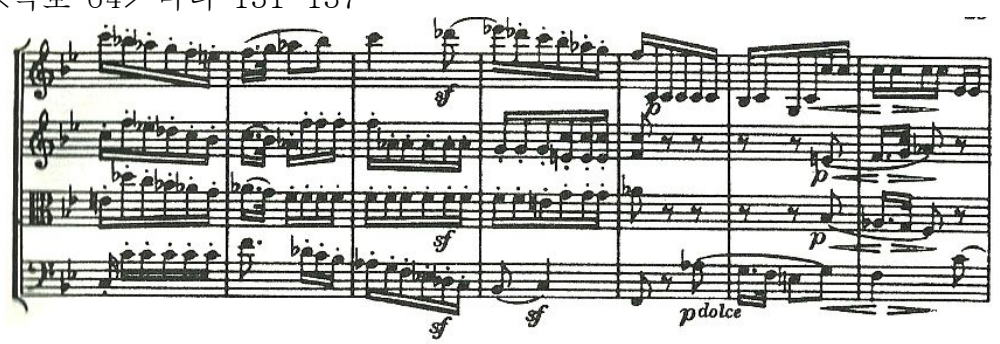
부분 16분음표를 연주하는 다른 악기와 달리 신코페이션 리듬이 주로 나온다. 제 1바이올린의 신코페이션의 박자가 느려질 수 있음에 주의하고, 다른 성부의 움직임을 인지하고 있으면 도움이 될 것이다.

3) 소리의 균형

17마디 첼로와 비올라, 제 2바이올린, 제 1바이올린이 한마디씩 점점 합하여지는 부분의 크레센도 시작 위치는 다르나 *f*로 만나는 부분은 같다(악보 20, 23쪽). 그렇기 때문에 소리의 안배가 필요한데, 모두가 같은 셈여림으로 시작하기 보다는 한 단계씩 올려서 시작하는 방법이 좋겠다. 예를 들어 처음에 같이 나오는 첼로와 비올라는 *pp*, 그 다음 합쳐지는 제 2바이올린은 *mp*, 제 1바이올린은 *mf* 이런 식으로 계단식의 음량을 키워 각 악기의 출현을 분명히 한다.

각각의 동기들은 곡 사이사이에서 연주되는데 135마디부터 나오는 첼로의 주제선율은 *p*로 연주된다(악보 64). 135마디 주제선율이 나오기 전 모든 악기가 힘찬 *f*로 연주하고, 제 1바이올린은 *subito p*가 된다. 첼로는 주제 선율이지만 다이나믹이 *p*이기 때문에 첼로의 소리가 작게 들릴 수 있으므로 다른 악기는 *pp*정도로 소리의 크기를 더욱 낮춰주어 *p dolce*의 느낌을 살릴 수 있도록 도와주어야 한다.

<악보 64> 마디 131-137



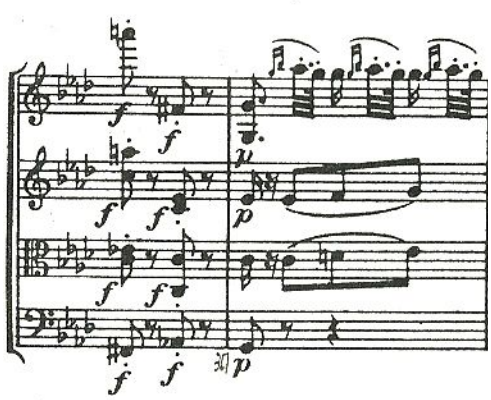
(3) 3악장

3악장은 아주 느린 템포이기에 서로 조화하고 통일하기가 더 어렵다. 그렇기 때문에 템포를 결정하여 잘 유지해 나가야 하는 것이 중요하다. 그리고 2/4박자이지만 느린 속도 탓에 긴 음표의 활쓰기에 특히 정신을 집중해야 한다. 또한 다른 악장에 비하여 음의 도약이 크므로 음정에 더욱 유의해야 하며, 특히 고음이 많이 나오는 제1바이올린은 음정연습과 긴장감을 요한다.

1) 다이나믹과 소리의 균형

36마디 *f*후에 *p*로 전환되는 부분은 제 2주제가 끝나는 부분으로 *p*의 셈여림으로 마무리 짓는 느낌을 가지고 연주하면 좋다(악보 65). 그리고 8분쉼표 후 다같이 들어올 때에 모두가 정확한 박자를 쉬고 호흡을 맞추어 동시에 들어와야 한다. 같은 유형이 110마디에도 나온다.

<악보 65> 마디 36-37



56마디에 함께 *sf*를 연주한 후 제1바이올린만 제외하고 데크레센도가 된다. 이 곳은 *sf*의 웅장함에서 B주제 *p*의 차분한 느낌으로 넘어가는 부

분이다(악보 36, 37쪽). 제1바이올린도 다른 악기와 함께 데크레센도 될 수 있는 부분이기에 베토벤의 음악스타일을 생각한다면 더욱더 *ff*를 유지하고 갑작스런 *p*를 표현해 주면 좋겠다.

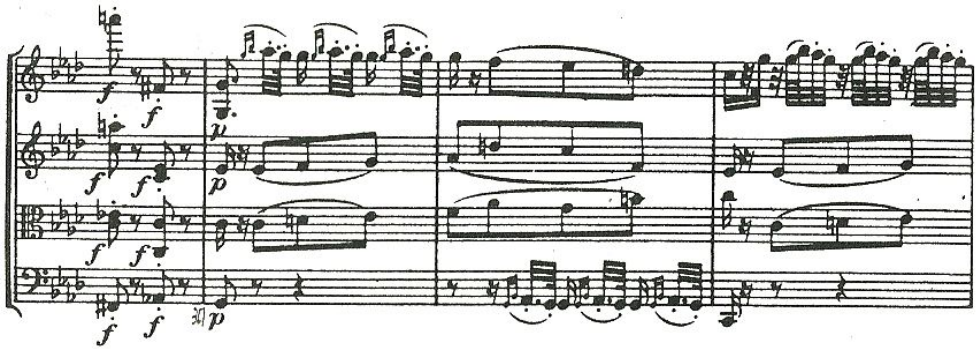
주의해야 할 곳으로 제1바이올린이 재현부의 제1주제를 쏘토 보체(sotto voce)로 연주하는 곳이다(84마디, 악보 39, 40쪽). *pp*안에서 이루어져야 하므로 86마디 상행하는 곳에서도 소리가 커지지 않도록 세심한 주의가 필요하다. 그리고 97마디 제2주제를 첼로가 쏘토 보체로 연주하는데, 이 부분은 첼로음역에서 고음이므로 마찬가지로 소리가 세지지 않으면서도 긴장감을 늦추지 않고 선율을 살려내어야 한다.

2) 리듬

7마디 *sf*후에 제1바이올린, 비올라, 첼로가 함께 32분음표로 나오는 호흡을 모두가 통일해야 한다(악보 33, 33쪽). 데크레센도하며 느려지는 느낌을 주지 말고 점점8분음표를 32분음표로 쪼개서 박자를 세는 것이 가장 효과적일 것이다.

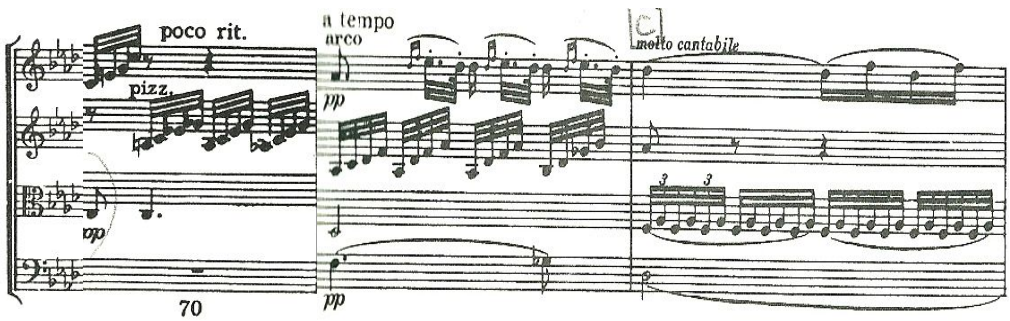
3악장에는 꾸밈음이 자주 나오는데, 37마디 꾸밈음의 부점리듬과 39마디 64분음표리듬을 혼돈할 수 있으므로 박자를 정확히 인지하고 연주한다(악보 66).

<악보 66> 마디 36-39



70마디에 나오는 poco rit. 는 말 그대로 조금만 느려지며, 제2바이올린의 주도적으로 이끌어 간다(악보 67). 71마디에서도 제2바이올린은 같은 리듬을 반복하기 때문에 약간의 음악적인 느낌만 주는 것이 좋겠다. 71마디에 a tempo가 나오지만 그보다는 72마디가 다른 주제로의 이행이므로 오히려 72마디 시작부분 표현에 더 많은 느낌을 주는 것이 효과적일 것이다.

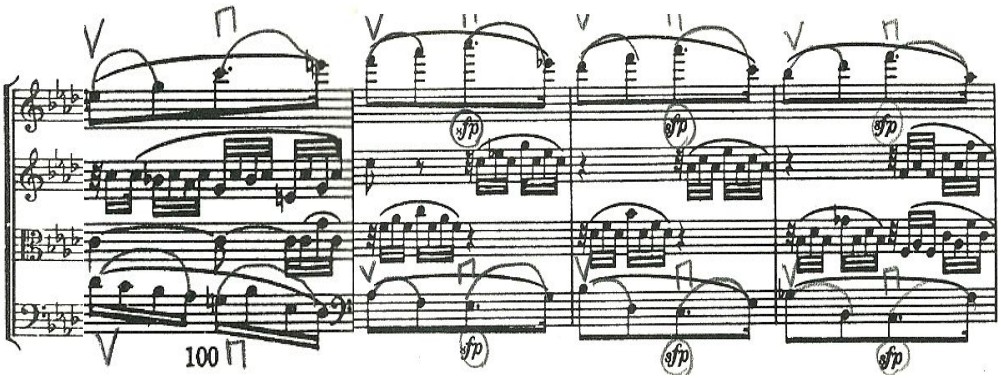
<악보 67> 마디 70-72



3) 활주법

일반적으로 센 소리를 표현할 때에 활 밑을 사용하는 것이 좋다. 101마디에 나오는 *sfp*를 나타내기 위하여 4개로 이어진 슬러를 두 개씩 나누어 앞의 슬러는 올림 활로, 뒤의 슬러는 내림 활로 사용하면 더욱 효과적으로 표현될 것이다(악보 68). 101마디가 올림 활이 되기 위해서는 악보처럼 그 전의 보잉부터 계획적으로 준비해 놓아야 한다.

<악보 68> 마디 100-103



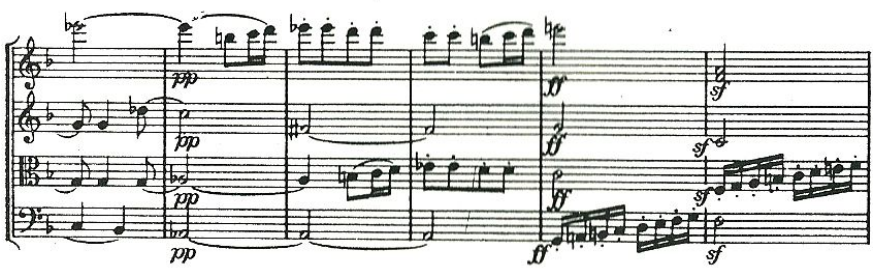
(4) 4악장

4악장에 제시된 메트로놈 빠르기는 ♩=126 으로 빠른 템포이다. 전체적으로 경쾌한 분위기여서 빨라지지 않도록 집중하여 긴장감을 갖도록 한다.

1) 다이나믹과 테크닉

62마디부터 세 마디동안 *pp*로 귀여운 느낌으로 연주한 후, 65마디에서 갑작스러운 *ff*를 연주한다(악보 69). 이전에 연주하는 부분은 제각각 다르지만 모든 성부가 빠른 호흡을 통일하고 빠른 활 동작을 준비해야 한다. 이때에는 내림 활이 되게 하고 활을 강하게 쥐고 조금 들었다가 그으면서 밝은 느낌의 *ff*를 표현하는 것이 좋겠다.

<악보 69> 마디 61-66



반대로 80마디에서 81마디 넘어가는 부분에는 갑작스러운 *p*로의 전환이 나온다(악보 46, 46쪽). 이곳은 앞의 흐름상 계속 진행되어야 하는 곳이므로 호흡 없이 활을 간결하게 사용하여 *p*를 나타내 주는 것이 좋을 것이다. 253마디에도 이와 같은 유형이 나온다.

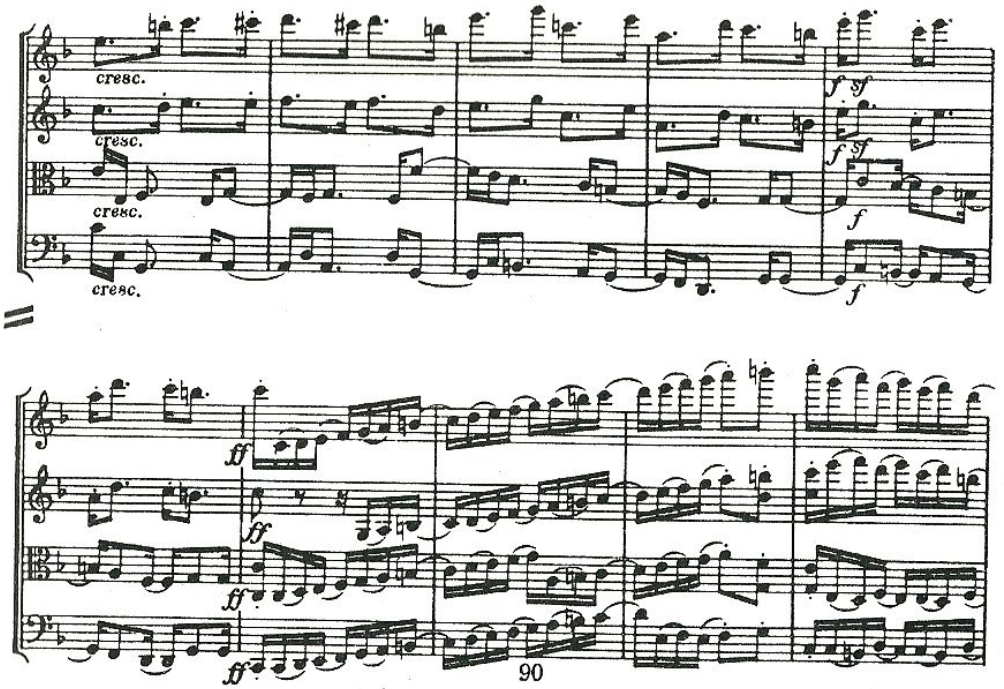
2) 박자와 리듬

3악장의 카덴차와 마지막 제1바이올린의 C^2 트릴로 4악장으로 바로 이어진다(악보 42, 43쪽). 4악장의 시작도 같은 음의 트릴로 시작하는데 박자는 크게 다르다. 이때에는 멜로디를 시작하는 첼로가 정확한 박자를 생각하고 있어야 한다.

71-72마디 poco rit.를 연주한 후 바로 73마디부터 코다가 시작된다(악보 46, 46쪽). 이 코다는 아주 동적인 곳으로 앞과 대조된 느낌을 가져야 한다. 그러기 위해서는 poco rit.후에 갑자기 빨라지는 느낌을 가지고 흥겹게 연주하는 것이 코다에 필요한 효과적인 표현이 될 것이다.

제시부 코다의 절정이라고도 볼 수 있는 87마디에서 제1, 2바이올린의 리듬과 비올라, 첼로의 리듬이 같다(악보 70). 비올라와 첼로의 리듬은 신코페이션으로 비교적 간단한 바이올린의 리듬을 잘 듣고 느려지지 않도록 하여 89마디에서 모두가 정확하게 나올 수 있도록 한다.

<악보 70> 마디 83-92



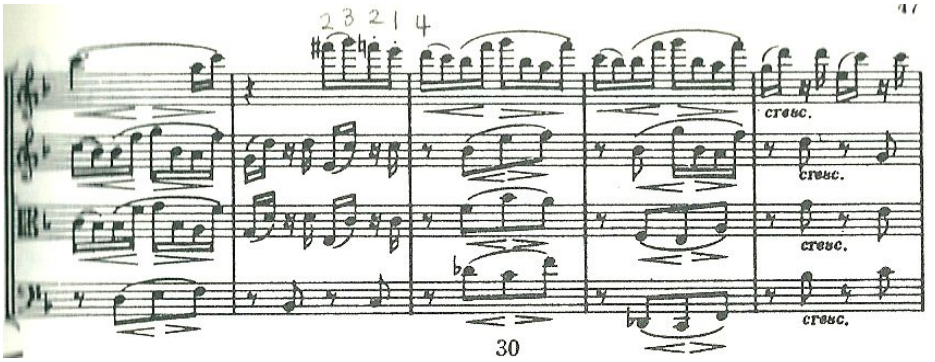
3) 활주법과 핑거링

8마디부터 첼로가 연이은 트릴을 연주 하는데 자칫하면 박자가 느려질 수 있다(악보 42, 43쪽). 느려지지 않기 위해서는 트릴을 간결하게 하고 멜로디를 연주하는 제1바이올린을 듣고 고정박에 맞추어 약간의 액센트를 주는 것이 한 방법이 될 수 있겠다.

앞에서 말한 것과 바와 4악장에는 제1바이올린의 고음과 음의 도약이 크기 때문에 음정과 소리를 계속 긴장감을 가지고 연주해야 한다. 29마디의 F^3음을 재빨리 7포지션의 2번 손가락으로 준비하고 계속 7포지션을 유지하여 나머지 두 마디를 연주하는 것이 좋겠다(악보 71). 그리고 크레센도와 데크레센도의 표현을 위하여 줄이 바뀔 때 활이 민첩하고 기민하

게 움직여야 할 것이다.

<악보 71> 마디 28-32



Ⅲ. 결론

베토벤의 현악4중주에는 그의 음악적 특성과 감정표현이 다른 어떤 장르에서보다도 잘 나타나 있다. 특히 베토벤 현악4중주 중 중기 작품인 Op. 59 No.1 F장조 "Rasumovsky"는 이전의 초기 작품들과 비교하였을 때 눈에 띄는 변화와 발전을 보여주고 있다. 베토벤은 Op.59 F장조를 작곡(1805-1806년)하기 전인 1802년에는 “하일리겐슈타트의 유서”라는 큰 사건을 치루었다. 아마도 그의 인생에서 가장 큰 위기일지도 모르는 이 사건을 통하여 베토벤은 음악적으로나 인간적으로 더욱 성숙해졌을 것이다. 이 고비를 넘긴 후 작곡된 곡이 Op.59 No.1 F장조 "Rasumovsky"이다. 그렇기 때문에 이 작품에는 그의 음악의 강도 높은 표현과 메시지가 담겨져 있다고 볼 수 있다. 인간적으로는 인생의 고비를 넘은 후의 열정이 농후하게 그려졌고, 음악적으로는 참신한 기법과 대담한 형식, 표현으로 가득찼다.

베토벤 현악4중주 Op. 59 No.1 F장조 "Rasumovsky"의 분석과 연주 가이드를 악장별로 간단히 정리해 보면 다음과 같다. 1악장은 400마디의 거대한 악장으로 첼로가 처음부터 주제선율을 제시하는 새로운 시도가 특징이며, 갑작스런 셈여림 변화가 많은 곳으로 각 성부간의 일치된 호흡이 중요하다. 2악장은 보기 드물게 규모가 큰 스케르쪼 악장이다. 따로 또는 같이 반복되는 세 개의 동기를 각각의 성부가 잘 표현해 내어야 한다. 신코페이션 등 모든 성부가 어려운 리듬을 정확히 수행해내기 위한 주의가 요구된다. 3악장은 전 악장 중에서 가장 느린 템포로 긴장도 높은 악장이다. 느린 템포 안에서 더욱더 서로 조화하고 통일하는 데에 집중해야하고 도약이 큰 음정이 많이 나오므로 왼손 포지션 선택이 중요하

다. 또한 알레그로의 4악장과 연결되는 attacca 수법을 사용하여 3, 4악장을 형식적으로 연결했기에 긴장감을 증가시킨다. 4악장은 헌정자 라주모프스키를 위하여 러시아 민요의 선율을 사용한 것이 큰 특징이다. 빠른 악장인 가운데 사이사이 템포의 변화가 많기 때문에 다양성과 조화를 선사하면서 긴장감이 끝까지 유지된다.

베토벤의 현악사중주 No.1 F장조는 규모가 크다는 점만 하더라도 현악사중주의 새로운 이정표가 되었다. 무엇보다 하이든과 모차르트에 의해 확립된 객관적 형식주의인 고전주의를 벗어나 감정표출과 형식의 구조로부터 자유로워져 베토벤만의 새로운 전통을 확립하였다. 그래서 베토벤에게서 이제까지는 볼 수 없었던 장엄함과 그의 내적세계가 잘 어우러진 작품으로 Op.59, No.1을 이해할 수 있다.

이 작품이 앞으로도 자주 연주되었으면 바라며 연구자의 연주가이드가 연주자들에게 더 좋은 연주를 위해, 그리고 연구자들에게도 더 좋은 연구에 거름이 되기를 바란다.

참고문헌

《 단행본 》

김규태, 문성희 공저. 『음악분석-방법과 실제』 서울: 음악춘추사, 2006

김용환. 『19세기 음악사』 서울: 음악세계, 2005

김춘미. 『서양음악사 강의』 서울: 도서출판 예종, 2005

조수철. 『베토벤의 삶과 음악세계』 서울대학교 출판부, 2003

차호성. 『실내악 2』 서울: 심설당, 2003

에이너드 솔로몬. 『루드비히 반 베토벤 1』 김병화 역, 서울: 한길아트, 1998

Grout, Donald J.『서양음악사』 민은기 역, 서울: 세광음악출판사, 1996

Lehman, F.J. 『음악 형식과 분석』 이성천 역, 서울: 수문당, 2005

Leichtentritt, Hugo. 『음악의 역사와 사상』 김진균 역, 서울: 학문사, 1983

《 학위논문 》

권용숙.『Beethoven의 현악사중주를 통해 살펴본 그의 작품세계 <Op.18-3, Op59-3,Op.132를 중심으로>』석사학위논문, 서울대학교 대학원, 1991

안주용. 『Beethoven의 현악기를 위한 작품 고찰』석사학위논문, 경희대학교 대학원, 1977

유연선. 『Beethoven 중기 현악사중주의 소나타 알레그로 형식의 특징 분석-Beethoven 현악사중주 중 Op.59-1 의 1악장 분석』석사

학위논문, 한양대학교 대학원, 1997

최혜경. 『Ludwig van Beethoven의 현악사중주곡 작품 59-1 분석연구』 석사학위논문, 경희대학교 교육대학원, 1988

하민영. 『BEETHOVEN 현악사중주 Op.59-1, F Major 분석 연구』 석사학위논문, 상명대학교 대학원, 1998

《사전》

Stanley Sadie. 『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』 Vol.8, Macmillan Publishers Ltd, 2001, p.73

《악보》

L.v. Beethoven. String Quartet No.7 Rasumovsky F-Major Op.59 No.1. 서울: 태림출판사, 2006

L.v. Beethoven. Complete String Quartets. NewYork: Dover Publications INC, 1970

ABSTRACT

An Analytical Study on L. v. Beethoven's String Quartet Op.59 No.1, in F major "Rasumovsky" and a performance guide

Lee, Mirinae
Department of Music
Major in Instrumental Music
Graduate school of
SungShin Women's University

Ludwig van Beethoven's compositions are regarded as being both the completion of the Classicism and the beginning of the Romanticism. Among his wide ranging works, the string quartets distinctly display his profound ideas, compositional skills and his peculiar ideal. Differentiated from Haydn and Mozart's conventional Classicism, Beethoven embraces unrestricted expression and unique performance techniques which have influenced the musical style of countless composers of the next generation.

Generally, Beethoven's sixteen string quartets can be divided into three groups based on the time of composition. The work being analyzed in this thesis is the F major String Quartet op.59 no.1, the "Rasumovsky", composed in the middle period. The quartet

Op.59 no.1 is a grandeur large scale piece highlighting each instrument's expressional ability with enhanced timbre effects. Beethoven uses unrestricted construction and form unprecedented in any other composer's masterpieces. The thesis provides a guide to overcome the difficulties in performance caused by this work's emphasis on each instrument's expressional ability.

Subito forte and *subito piano*, distinctive features of Beethoven's music, appear in every movement of the piece with constantly altering characteristics. Such quick shifts in dynamics can make difficult producing well harmonized voices and balanced sound. The metronome rate indicated in the score could also be uncomfortable for performers. This thesis provides an effective suggestion to deal with the tempo. Complex harmonic structure and rhythm of the piece are other problems that need to be resolved in order to properly express the composer's intentions. Other elements such as modulation and musical details have been also pointed out.

In order to successfully perform the piece, it is crucial to understand Beethoven's intentions, to search for the message the composer wished to display in the quartet, and to work in concordance with fellow musicians.