



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](#)

김 경 은 교수지도
석사학위 청구논문

쇼스타코비치 <첼로 소나타 D단조
Op.40>의 형식 및 특수주법 연구

2012

성신여자대학교 대학원

음악학과

김보람

쇼스타코비치 <첼로 소나타 D단조
Op.40>의 형식 및 특수주법 연구

김 경 은 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2012년 5월

성신여자대학교 대학원

음악학과

김보람

인 준 서

김보람의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

심사위원 _____ (인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906~1975)는 20세기 음악을 대표하는 러시아의 작곡가이다. 그는 사회주의 리얼리즘 아래에서 정치적 압박을 받으며 작품 활동을 하였다. 그러므로 그의 작품은 시대의 흐름과 밀접하게 연관되어 있으며 사회의 부조리에 대한 저항을 음악적으로 표현하였다. 그의 작품들은 주로 교향곡, 소나타, 현악사중주, 협주곡 등의 전통적인 유형을 취하고 있으나 음악의 내면에는 러시아의 민속적 요소, 사회주의 리얼리즘, 20세기 음악양식 등이 다양하게 나타난다.

본 논문은 현대 첼로 음악 가운데서도 매우 특징적인 작품이자 중요한 전환기의 출발점이 되고 있는 쇼스타코비치의 <첼로 소나타 D단조 Op. 40>을 연구한다. 20세기 러시아 첼로 곡의 대표적 작품 중 하나로 꼽히는 <첼로 소나타 D단조 Op. 40>은 쇼스타코비치의 유일한 첼로 소나타로 세련된 기법, 밝은 음색, 탄탄한 구성, 첼로의 다양한 음색과 기교, 또한 피아노와 첼로 이 두 악기의 음악적 조화를 잘 이룬 작품이다. 본 논문에서는 악곡의 전체를 분석하고 첼로 특수주법을 조사하였다. 특히 각 악장에서 사용되는 특수주법에 관한 연주방법을 제시함으로써 악곡 전체의 연주해석에 도움이 되고자 한다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 쇼스타코비치의 작품세계	3
III. 첼로 특수주법	8
IV. 쇼스타코비치 첼로 소나타 D단조 Op. 40 분석	19
V. 쇼스타코비치 첼로 소나타 D단조 Op. 40 특수주법 및 연주가이드 ...	52
VI. 결론	68

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 쇼스타코비치의 시기별 작품목록	7
<표 2> 제 1악장의 형식구조	19
<표 3> 제 2악장의 구조	28
<표 4> 제 3악장의 구조	36
<표 5> 제 4악장의 구조	42

악 보 목 차

<악보 1> 자연적인 하모닉스 악보 예	9
<악보 2> 자연적인 하모닉스 악보 예	9
<악보 3> 기교적 하모닉스 악보 예	10
<악보 4> 클리산도 하모닉스 악보 예	10
<악보 5> 클리산도 악보 예	11
<악보 6> 피치카토 악보 예	12
<악보 7> 왼손 피치카토 악보 예	13
<악보 8> 스냅 피치카토 악보 예	14
<악보 9> 분산화음적 피치카토 악보 예	15
<악보 10> 피치카토 클리산도 악보 예	15
<악보 11> 약음기 사용의 악보 예	16
<악보 12> 술 폰티첼로 악보 예	17
<악보 13> 술 타스토 악보 예	17
<악보 14> 제 1악장, 첼로 주제선율 마디 1~16	20
<악보 15> 제 1악장, 마디 16~20	21
<악보 16> 제 1악장, 마디 28~35	21
<악보 17> 제 1악장, 마디 39~44 첼로선율	22
<악보 18> 제 1악장, 마디 71~80 첼로선율	22
<악보 19> 제 1악장, 마디 96~100, 마디 104~107 첼로선율	23
<악보 20> 제 1악장, 마디 116~120	24
<악보 21> 제 1악장, 마디 132~137 첼로선율	25
<악보 22> 제 1악장, 마디 171~180	25

<악보 23> 제 1악장, 마디 187~194 첼로 선율	26
<악보 24> 제 1악장, 마디 197~204	26
<악보 25> 제 2악장, 마디 1~10	29
<악보 26> 제 2악장, 마디 22~26	30
<악보 27> 제 2악장, 마디 27~33 첼로 선율	30
<악보 28> 제 2악장, 마디 34~43	31
<악보 29> 제 2악장, 마디 61~70	32
<악보 30> 제 2악장, 마디 80~87	33
<악보 31> 제 2악장, 마디 96~103	34
<악보 32> 제 3악장, 마디 1~11	37
<악보 33> 제 3악장, 마디 21~43, 첼로 선율	38
<악보 34> 제 3악장, 마디 49~68, 첼로 선율	39
<악보 35> 제 3악장, 마디 72~79	40
<악보 36> 제 3악장, 마디 88~103	41
<악보 37> 제 4악장, 마디 17~39	43
<악보 38> 제 4악장, 마디 41~46	44
<악보 39> 제 4악장, 마디 68~74	45
<악보 40> 제 4악장, 마디 103~110, 117~124	46
<악보 41> 제 4악장, 마디 146~154	47
<악보 42> 제 4악장, 마디 173~180	47
<악보 43> 제 4악장, 마디 193~200	48
<악보 44> 제 4악장, 마디 242~249	49
<악보 45> 제 4악장, 마디 258~289 첼로 선율	50
<악보 46> 제 4악장, 마디 324~331	51

<악보 47> 제 1악장, 마디 26~30 자연적 하모닉스	52
<악보 48> 제 1악장, 마디 104~107 자연적 하모닉스	53
<악보 49> 제 1악장, 마디 192~195 클리산도 하모닉스	53
<악보 50> 제 2악장, 마디 53~57 클리산도 하모닉스	54
<악보 51> 제 2악장, 마디 76~87, 마디 111~119 클리산도 하모닉스 .	55
<악보 52> 제 3악장, 마디 5~7 자연적 하모닉스	56
<악보 53> 제 3악장, 마디 88~95 자연적 하모닉스	56
<악보 54> 제 1악장, 마디 111~125 피치카토	58
<악보 55> 제 1악장, 마디 155~158 포르테 피치카토	59
<악보 56> 제 1악장, 마디 226~229 피치카토	59
<악보 57> 제 2악장, 마디 27~30 피치카토	60
<악보 58> 제 2악장, 마디 50~53 피치카토	60
<악보 59> 제 2악장, 마디 58~63 옥타브 피치카토	61
<악보 60> 제 2악장, 마디 201~205 피치카토	61
<악보 61> 제 4악장, 마디 150~154 피치카토	62
<악보 62> 제 4악장, 마디 173~180 피치카토	62
<악보 63> 제 4악장, 마디 290~327 피치카토	64
<악보 64> 제 4악장, 마디 331 피치카토	64
<악보 65> 제 1악장, 마디 197~229 약음기 사용	65
<악보 66> 제 3악장, 마디 1~17 약음기 사용	66
<악보 67> 제 3악장, 마디 88~103 약음기 사용	67

I. 서론

드미트리 쇼스타코비치(Dmitri Shostakovich, 1906~1975)는 20세기 음악을 대표하는 러시아의 작곡가이다. 그는 사회주의 리얼리즘을 표방하는 정부의 압박과 간섭 속에서 음악 활동을 하였고 이러한 시대적 상황에도 불구하고 창작활동을 멈추지 않은 작곡가로 알려져 있다. 쇼스타코비치가 활동하던 시기에는 소비에트 사회주의 공화국 연방이 수립되면서 정치적 압박과 심한 규제로 예술가들의 창작활동이 자유롭지 못하였다. 뿐만 아니라 정부에서는 음악, 미술, 문학 등의 예술분야에서도 정치적 이념이 반영되는 작품들을 요구하였다. 쇼스타코비치는 이러한 상황들 속에서도 다양한 장르의 여러 작품들을 자신만의 음악어법으로 표현한 강인한 성품의 예술가였다.

이 논문은 그가 남긴 20세기의 대표적인 첼로 작품 중 하나로 꼽을 수 있는 <첼로 소나타 D단조 Op. 40>의 형식 및 특수주법을 연구한다. 그는 다양한 양식을 사용하여 많은 작품을 작곡하였지만 <첼로 소나타 D단조 Op. 40>은 신고전주의 양식으로 작곡하였다. 이 소나타는 전통적인 양식과 다양한 첼로주법의 결합으로 현대적 감각을 충분히 살린 작품이다. 이 곡은 쇼스타코비치의 유일한 첼로 소나타이며 20세기의 음악어법과 첼로의 다양한 주법이 잘 결합되어 있는 작품이다. 따라서 완성도 높은 연주를 위해서는 작품에 대한 이해와 연구가 선행되어야 한다고 본다.

본 논문에서는 바람직한 연주 해석을 위하여 작품에 대한 분석과 연주법에 대한 연구가 이루어진다. 먼저 작곡가인 쇼스타코비치의 작품세계와 첼로의 특수 주법에 관하여 알아보고, 그의 첼로 소나타를 분석 할 것이다. 악곡의 분석 부분에서는 각 악장의 구조와 악장별 다양한 주법 사용에 관한

연구를 통하여 작곡가가 표현하고자 하는 음악적 언어를 이해하는데 도움을 줄 것이다. 또한 작품에 나타나는 특수주법의 효과적인 표현을 위한 연주법에 대해 논의할 것이다. 특히 이 작품에서 주로 사용되는 첼로의 특수주법인 하모닉스, 약음기 사용, 피치카토 등을 각 악장별로 자세히 살펴보고, 작곡가가 의도하는 구체적인 음향의 표현을 연주자가 이해하고 표현할 수 있는 지침을 주고자 한다. 이 논문에 사용된 악보는 Peters Editions이다.

II. 쇼스타코비치의 작품세계

쇼스타코비치는 1906년 9월 25일 러시아의 상트 페테르부르크에서 태어났다. 그는 또래들과 어울려 놀기 좋아하던 평범한 아이로 특별히 음악에 관심이 있지는 않았지만 피아노를 전공한 어머니로부터 8세 때부터 음악교육을 받기 시작하였다. 그의 어머니는 쇼스타코비치의 남다른 음악적 재능을 발견하여 글리아씨(Ignatiy Glyasser)에게 레슨을 보냈으나 즉흥연주나 작곡부분에 있어서는 무관심하여 1918년 자신의 선생님이던 알렉산드라 로자노바(Alexandra Rozanova)에게 보냈다. 로자노바는 쇼스타코비치의 음악적 능력을 이끌어내어 마침내 1919년 쇼스타코비치는 상트 페테르부르크 음악원에 진학하여 피아노와 작곡 수업을 정식으로 시작하였다. 당시 러시아는 2월 혁명과 10월 혁명으로 인하여 대다수 사람들의 생활환경이 열악해졌는데, 그도 1922년 아버지의 사망으로 가정형편이 어려워지고 자신의 병으로 건강도 좋지 못하였다. 그러나 쇼스타코비치는 극장에서 연주하는 아르바이트를 하여 생계를 이어나갔고 자신의 졸업 작품으로 첫 교향곡인 <교향곡 제1번>(1925)을 작곡하였다. 1926년 <교향곡 제1번>의 성공적인 초연과 함께 <피아노 소나타 제1번>을 완성한 그는 이제 작곡가로서 인정받았으며 연주자의 길도 병행하게 되었다.

그러나 1927년 폴란드에서 열린 쇼팽 콩쿠르에 참가하였으나 명예상에 그치게 된 것을 계기로 쇼스타코비치는 연주보다는 작곡에 집중하게 되었다. 콩쿠르에 참가한지 한 달 뒤 <피아노를 위한 10개의 아포리즘 Op.13>(1927)을 선보였고 그 해 11월에는 <교향곡 제2번 '10월에'>(1927)가 초연되었다. 이 작품은 쇼스타코비치의 첫 위촉 작품으로 당시 그가 아방가르드적 경향에 관

심을 두고 있다는 것을 엿볼 수 있다.

쇼스타코비치는 1928년부터 연극음악, 영화음악, 발레음악 분야에서 작품 활동을 하였다. 니콜라이 고골(Nikolay Gogol)의 소설을 토대로 한 그의 첫 오페라 <코>가 완성되어 1930년에 초연되었지만 당시 이 오페라는 RAPM(Russian Association of Proletarian Musicians)¹⁾으로부터 비판을 받았다. 그 표면상의 이유는 이 오페라가 현실과는 동떨어진 고전적인 작품이며 음악어법에 있어서 청중이 이해하기 어렵다는 것이지만 실질적으로는 소비에트 체제에서 원하던 음악이 아니기 때문이었다. 이때부터 그는 서구예술을 추종하는 형식주의자로 불리면서 이 단체와 대립하게 된다. 그러나 그는 이러한 상황에도 불구하고 청중들이 이해하기 쉬운 <교향곡 제3번>(1929)을 발표하여 좋은 반응을 얻었다.

1932년과 1933년에는 <피아노를 위한 24전주곡>(1932), <피아노 협주곡 제1번>(1933)을 완성하였고, 1934년<므첸스크의 맥베스 부인>이 초연되었다. 또한 본 논문에서 다루어질 <첼로 소나타 D단조 Op. 40>이 완성되었다.

이후 다양한 발레음악과 영화음악을 발표하였고 1936년 <교향곡 제4번>(1936)을 완성하였다. 이 시기는 그의 삶에서 가장 힘들었던 시기로 당시 나라에서 숙청 작업을 시작하면서 정치적인 이유로 많은 사람들이 체포되고 사살되었다. 그의 주변사람들 역시 수용소로 끌려가고 체포되었으며 처형당했다. 이러한 상황에서 1937년 <교향곡 제5번>을 작곡하였는데 이 작품은 그가 러시아에서 끝까지 음악활동을 할 수 있게 해 준 음악이다. 그는 이 작품에서 청중들에게는 쉬운 음악기법으로 다가갔고, 스탈린 정권에서 원하는 음악을 만들었기 때문이다. 단순한 리듬과 화성, 고전적 형식, 듣고 이해하기 쉬운 선율 등을 사용하여 청중들에게는 긍정적 피날레로 이해시켰고 그의 자서전 ‘증

1) 1925년 결성된 러시아 프롤레타리아 음악인 협회

언'을 살펴보면 그것은 강제적 환희라고 표현하였다.²⁾ 이렇게 외면적 표현과 내면적 표현의 진실은 확연히 달랐다.

이 후 그는 연극음악, 영화음악, 발레음악 보다는 순수 기악 음악을 작곡하는데 집중하였다. 가사나 오페라를 통하여 직접적인 표현을 하기 보다는 기악 음악 안에 숨은 메시지를 넣거나, 다양한 음악어법으로 자신의 생각을 표현하였다. 1938년 <현악 4중주 제1번>을 시작으로 쇼스타코비치는 순수 음악의 창작에 몰두하였는데 1940년에는 <피아노 5중주>를 작곡하여 스탈린상을 수상하고, 제 2차 세계대전 중에는 이른바 <전쟁교향곡>이라 불리는 교향곡 제7번, 제8번, 제9번을 발표한다. 이제 쇼스타코비치는 민족주의적, 사회주의 리얼리즘³⁾에 적합한 곡들을 만듦으로 전쟁영웅이라는 칭호를 얻게 되며 서방 세계에서도 그에게 많은 관심을 가지게 되었다. 이러한 대외적인 관심에 답이라도 하듯 그는 나라에 충성한다는 의미로 <조국에 대한 시>(1947)라는 칸타타를 내 놓았다.

1949년 러시아의 음악가들의 작품 판금령이 해제되었으나 실질적으로 스탈린이 사망하는 1953년까지 쇼스타코비치는 나라의 규제 속에서 작품 활동을 하였다. 그는 스탈린 사망 후 <교향곡 제10번>(1953)을 발표하였는데 이전과는 달리 제목이나 프로그램이 없는 작품이었다. 하지만 실제로 <교향곡 제10번>에는 프로그램이 숨겨져 있었는데 이것을 '쇼스타코비치 동기'⁴⁾ 라고 한다. 스탈린 사후에도 러시아의 정치적 이념은 계속되었지만 그는 체제에 양면적으로 대처하여 소련을 대표하는 작곡가로서 입지를 굳혀갔으며 1956년 <현악 4중주 제6번>으로 레닌 훈장까지 받게 되었다.

2) 음악 지우사 편, 「작곡가별 명곡 해설 라이브러리 26권」 (음악세계, 2002), 13.

3) 사회주의 리얼리즘 : 공산주의 혁명 이후 혁명정신의 고양과 사회주의의 발전을 위해 예술의 각 분야에 걸쳐서 일어난 사조로 1920년대 말기부터 1930년대 초기에 통일적 창작방법으로 확립된 문학예술의 방법

4) 쇼스타코비치 동기 : 자신의 이름을 딴 DSCH를 D-E b -C-B의 음형을 반복함

<교향곡 제11번>(1957)을 작업 중이던 그는 아들을 위하여 <피아노 협주곡 제2번>을 1957년에 완성하였다. 이 작품은 쇼스타코비치의 훌륭한 작품성과 아들 막심의 뛰어난 연주력으로 청중들에게 호평을 받았다. 이를 계기로 이제 정부나 그 누구도 쇼스타코비치의 음악적 업적과 공로를 무시하기는 어려워졌다. 이 시기에 소비에트는 후르시초프 정권⁵⁾으로 교체되면서 정부정책이 바뀌었고 예술분야에서는 창작의 자유가 보장되었다. 이제 쇼스타코비치는 스탈린 시대 때 감춰져 있던 자신의 내면을 표출하기 시작하면서 시대와 이념을 풍자하는 <반형식주의자 라욕, Antiformalisticheskiy Rayok>을 만들었다.

1957년 발표한 <교향곡 제11번>은 러시아 혁명을 소재로 하였으며 1958년 레닌상을 수상하였다. 이 작품은 당시 혁명가와 죄수의 노래를 음악적 소재로 사용하여 국민들에게 큰 사랑을 받았다. 1959년 <첼로 협주곡 제1번>의 완성을 계기로 음악세계와의 교류가 활발하게 이루어졌는데 그는 이를 통하여 서구의 현대음악을 접하게 되었다. 1960년 <현악 4중주 제7번, 제8번>을 발표했는데 <현악 4중주 제8번>은 ‘쇼스타코비치의 동기’를 사용했다. 이 곡의 전체적 분위기는 비극적인 느낌이며 유연적인 작품이다. 또한 그는 이때 공산당에 입당하는데 삶과 죽음, 사상과 이념, 현실과 이상 등의 심리적 변화와 갈등이 있었음을 짐작할 수 있다. 현악 4중주 작품들에 이어 <교향곡 제12번>(1961)을 발표했으며 1962년 예프게니 예프트셴코(Yevgeniy Yevtushenko)의 시를 사용하여 합창과 오케스트라를 위한 <교향곡 제13번>을 발표하였다.

이 후 그가 세상을 떠나기 전까지 세상을 냉소적으로 바라보는 시각을 느낄 수 있는 <교향곡 제14번, 죽은 자의 노래>(1969)와 유년시절을 회상하며 작곡한 <교향곡 제15번>(1971)을 보면 인간의 탄생과 죽음에 대한 그의 철학이

5) 후르시초프 정권 : 스탈린 사후 스탈린 비판정권

담겨져 있는 것을 알 수 있다.⁶⁾

쇼스타코비치는 총 15개의 교향곡과 다수의 실내악곡 등 전통적인 음악장르에만 국한되지 않고 연극음악, 영화음악, 발레음악 등 다양한 장르와 음악을 접목시키고자 하였다. 그는 단순한 음악가가 아닌 시대를 대표하는 예술인이라고 말할 수 있다.

그의 시기별 작품은 <표 1>과 같이 정리할 수 있다.

<표 1>쇼스타코비치의 시기별 작품목록⁷⁾

제 1기 (1924~1936)	신고전적인 영향을 받았으며 격렬한 화성, 여러 가지 현대적 기법을 사용.	교향곡 제1번 Op.10(1924~1925) 피아노 소나타 제1번 Op.12(1926) 교향곡 제2번 Op.14(1927) 교향곡 제3번 Op.20(1929) 발레곡 황금시대 Op.22(1930) 므첸스크의 맥베스 부인 Op.29(1934) 피아노를 위한 24전주곡과 푸가 Op.87(1933) 피아노 협주곡 제1번 Op.35(1933) 첼로 소나타 D단조 Op.40(1934) 교향곡 제4번 Op.43(1935~1936)
제 2기 (1937~1952)	사회주의 리얼리즘의 의해 작곡한 시기이며 고전적인 형식과 쉬운 선율을 사용. 무조성, 반음계적 요소, 불협화음 요소를 사용하지 못함.	교향곡 제5번 Op.47(1937) 교향곡 제6번 Op.54(1939) 피아노 5중주 Op.57(1940) 교향곡 제7번 Op.60(1941) 교향곡 제8번 Op.65(1943) 피아노트리오 제2번 Op.67(1944) 교향곡 제9번 Op.70(1945) 바이올린 협주곡 제1번 Op.77(1947~1948) 숲의 노래 Op.81(1949)
제 3기 (1953~1975)	스탈린 사망 후 자유롭게 작품 활동 함.	교향곡 제10번 Op.93(1953) 현악 4중주 제8번 Op.110(1960) 교향곡 제11번 Op.103(1956~1957) 교향곡 제12번 Op.112(1959~1961) 교향곡 제13번 Op.113(1962) 교향곡 제14번 Op.135(1969) 교향곡 제15번 Op.141(1971) 현악 4중주 제15번 Op.144(1974) 비올라 소나타 Op.147(1975)

6) 20세기 작곡가 연구회, 「20세기 작곡가 연구Ⅲ」(음악세계, 2003), 160~188.

7) 김병화 역, 「증언, 드미트리 쇼스타코비치 회상록」(이론과 실천, 2001), 455~462.

Ⅲ. 첼로의 특수주법⁸⁾

1. 하모닉스 (Harmonics Playing)

하모닉스는 현악기에서 줄 위의 한 부분을 완전히 누르는 것이 아니라 가볍게 손가락을 대고 인공적인 배음을 얻는 연주법이다. 현을 눌러서 내는 소리보다 맑고 청아하며 가볍고 부드러운 소리가 난다.

하모닉스를 연주하기 위해서는 정확한 튜닝이 중요하다. 또한 줄의 상태에 따라 하모닉스의 소리가 달라지는데, 줄이 낡고 오래되면 정확한 음정과 맑은 소리를 내기 어렵다.

하모닉스의 종류는 자연적 하모닉스와 기교적 하모닉스, 반음계적으로 미끄러지는 하모닉스 등 다양하다. 하모닉스 특유의 음색은 20세기로 가면서 작품 속에서 자주 등장한다.

1) 자연적 하모닉스 (Natural Harmonics)

줄길이의 1/2, 1/3, 1/4, 등의 지점에 보통 셋째 손가락을 가볍게 대고 활을 그어 진동의 소리를 얻는 방법으로 노드(node)라고도 불린다. 개방현의 1/2 지점에서는 개방현보다 한 옥타브 높은 음이 나고 1/3 지점에서는 개방현의 음보다 12도 위의(옥타브 + 완전 5도)음이 나며 1/4 지점에서는 개방현의 음보다 두 옥타브 높은 음이 난다. 기보는 음표 위에 작은 동그라미로 표시한다. <악보 1>과 <악보 2>는 각 지점의 하모닉스 기보법과 오케스트라에서 실제 사용되는 자연적 하모닉스를 나타낸다(악보 1,2).

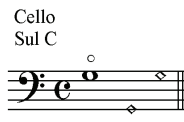
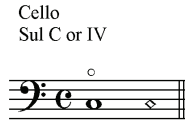
8) 윤성현 역, 「관현악 기법 연구」(수문당, 1990). 17~19, 37~53, 84~86.

<악보 1> 자연적 하모닉스의 악보 예

1/2지점의 하모닉스

1/3지점의 하모닉스

1/4지점의 하모닉스



<악보 2> 자연적 하모닉스의 악보 예

2 3 4 5

8^{va}-1, 8^{va}-1, 8^{va}-1,

A str.

D str.

G str.

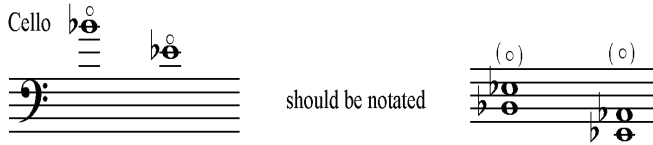
C str.

2) 기교적 하모닉스 (Artificial Harmonics)

기교적 하모닉스는 자연적인 하모닉스와 다르게 소리를 내기 위해서 인위적인 노력이 필요하다. 첼로에서는 엄지손가락으로 완전히 음을 누르고 약

지나 새끼손가락으로 4도 위 지점에 가볍게 대어 소리를 얻을 수 있다. 완전히 누른 손가락의 음보다 두 옥타브 위의 음이 소리난다(악보 3).

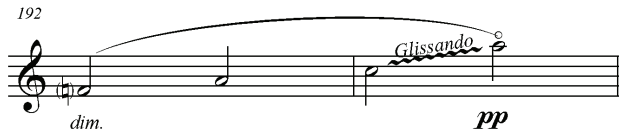
<악보 3> 기교적 하모닉스의 악보 예



3) 글리산도 하모닉스 (Glissando Harmonics)

손가락으로 줄을 완전히 누르지 않고 가볍게 대어 미끄러지듯이 올라가거나 내려오면서 새로운 음색이 만들어지는 하모닉스다. 가볍고 맑은 소리가 특징이다(악보 4).

<악보 4> 글리산도 하모닉스의 악보 예



2. 글리산도 (Glissando)

한 음을 기점으로 다른 음까지 미끄러져 이동하는 연주방법을 글리산도 주법이라고 한다. 글리산도의 효과가 잘 표현되기 위해서 활의 길이를 충분히 사용하는 레가토 주법⁹⁾으로 활을 사용해야 한다. 꾸밈음보다는 많은 음을

나타내어 곡에 화려함과 생동감을 준다. 글리산도 주법에는 다양한 종류가 있는데 반음계적 글리산도, 한 음에서 한 음으로 미끄러지는 글리산도, 활로 소리를 내는 글리산도, 피치카토 글리산도, 트레몰로 글리산도, 트릴 글리산도, 하모닉스 글리산도 등 다른 주법과도 함께 사용되어 새로운 음향을 창출한다(악보 5).

<악보 5> 바르톡, 현악 4중주 제4번 2악장, 마디 230~250 글리산도의 예

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 230 to 235. The second system covers measures 240 to 250. The score is written for four string instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various glissando techniques, such as chromatic glissandos and glissandos between specific notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *sfz* (sforzando), *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *p* (piano), and *pizz.* (pizzicato). The score also includes articulation marks like accents and slurs.

9) 레가토 주법 : 계속되는 음과 음 사이를 끊지 않고 연주하는 기법.

3. 피치카토 (Pizzicato)

피치카토란 활을 사용하지 않고 현을 손가락으로 튕기거나 뜯어서 연주하는 방법이다. 19세기 이후에는 왼손 피치카토가 도입되어 빠른 템포의 곡에서 다양한 기교와 함께 연주된다. 양손을 함께 사용하는 피치카토, 활을 쓰는 동시에 피치카토를 하는 연주법 등 작품 속에서 다양하게 사용된다. 또한 피치카토를 하는 위치와 뜯는 방법, 뜯는 힘에 따라서 다양한 음색이 나타난다. 개방현과 함께 사용되는 경우가 많기 때문에 튜닝을 정확하게 해야 한다(악보 6).

<악보 6> 브람스, 교향곡 제1번 4악장, 마디 1~17 피치카토의 예

The musical score shows five staves for the string section. The tempo is marked 'Adagio'. The key signature has two flats. The first four measures show a dynamic shift from *p* to *fp* and back to *p*. The fifth measure is marked 'pizz.' and *p*. The Viola part includes a 'get.' (grace note) in the third measure. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.



1) 왼손 피치카토 (Left Hand Pizzcato)

이 주법은 17세기에 등장한 피치카토로 왼손으로 현을 튕기는 것이다. 왼손 피치카토는 파가니니에 의해 대중화되었고 현대음악에서 자주 나타난다. 주로 개방현을 튕기는 방식으로 사용되었던 왼손 피치카토는 한 음을 누른 상태에서 새끼손가락으로 튕겨 연주하기도 한다(악보 7).

<악보 7> 왼손 피치카토 악보 예



2) 손톱 피치카토와 스냅 피치카토 (Fingernail Pizzcato, Snap Pizzicato)

손톱 피치카토와 스냅 피치카토는 20세기에 나타난 새로운 피치카토 기법이다. 스냅 피치카토는 주로 벨라 바르톡(1881~1945)의 작품에 많이 나온다. 손톱 피치카토는 손톱으로 현을 튕겨 연주하며 스냅 피치카토는 개방현을 강하게 잡아당겨 지판에 수직으로 부딪혀서 소리를 얻는다. 손톱 피치카토는  로 표기하고 스냅 피치카토는  로 표기한다. 스냅 피치카토는 바르톡 피치카토라고도 한다(악보 8).

<악보 8> 바르톡, 현악 4중주 제4번 4악장, 마디 56~64 스냅 피치카토 예

3) 분산화음적 피치카토 (Arpeggiated Pizzcatos)

분산화음적 피치카토는 보편적으로 3개나 4개의 음으로 구성이 된 화음을 가장 밑의 음부터 가장 위의 음까지 튕겨서 연주한다. 가끔 작곡가가 현을 뜯는 방향을 지시하기도 한다(악보 9).

<악보 9> 분산화음적 피치카토의 악보 예

The musical score for Example 9 consists of five staves of bass clef music. The first staff (measures 290-297) is marked with *pizz.* and *p*. The second staff (measures 298-305) features a series of chords with a *p* dynamic. The third staff (measures 306-313) includes a *p* dynamic and a crescendo hairpin. The fourth staff (measures 314-320) is marked with *pp* and includes an accent hairpin. The fifth staff (measures 321-328) continues the piece with various dynamics and articulations.

4) 피치카토 글리산도 (Pizzcato Glissando)

피치카토 글리산도는 현을 튕긴 후 왼손을 빠르게 글리산도 하는 주법이다. arco로 글리산도를 했을 때보다는 음량과 효과가 작지만 새로운 음색을 창출한다(악보 10).

<악보 10> 피치카토 글리산도의 악보 예

The musical score for Example 10 shows a single staff of bass clef music. It begins with a *gliss.* marking above a series of chords, followed by a *pizz.* marking above a single chord. The dynamic is marked as *mp*. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

<악보 12> 술 폰티첼로 악보 예

Molto moderato

V.A.



pp sul ponticello

6. 술 타스토 (sul tasto)

술 타스토는 활을 지판 쪽에 가깝게 사용하는 주법으로 술 폰티첼로와는 다른 느낌의 음색을 만들 수 있다. 공명이 약하지만 부드럽고 약한 음색을 얻을 수 있는 주법이다(악보 13).

<악보 13> 술 타스토 악보 예

Anime

sur la touche

vc.



mf e dim. molto *ppp*

7. 콜 레노 (col legno)

콜 레노는 활대를 이용하여 연주하는 주법이다. 활대를 이용하여 현을 가볍게 치는 콜 레노 바투토(col legno battuto)와 활대를 arco처럼 사용하여 소리를 내는 콜 레노 트라토(col legno tratto)가 있다. 콜 레노 바투토는 타악기적 효과를 얻을 수 있으며 콜 레노 트라토는 현과 마찰량이 적어 소

리가 빈약하고 음정이 모호하나 트레몰로나 레가토 주법과 함께 사용될 때 효과적이다.

IV. 쇼스타코비치 <첼로 소나타 D단조 Op. 40> 분석

<첼로 소나타 D단조 Op. 40>은 첼로의 서정적인 선율이 눈에 띄는 쇼스타코비치의 대표적인 작품 중 하나로, 모두 네 악장으로 구성되어 있으며, 고전적인 소나타의 악장구성과 빠르기의 변화를 보인다.

1. 제 1악장

첫 번째 악장은 소나타 형식이며 Allegro non troppo-Largo 4/4박자 곡이다. 피아노가 d단조의 으뜸화음을 분산화음 형태로 연주하기 시작하면 첼로가 제 1주제 선율을 연주한다. 제 1악장의 구조는 <표 2>와 같다.

<표 2> 제 1악장의 형식구조

구분		마디	조성	템포
제시부	제 1주제부	1~53	d minor	Allegro non troppo
	제 2주제부	54~110	B Major	
발전부	도입부와 제 1주제적 요소	111~170	f minor	
	제 2 주제적 요소	170~195	Bb Major - D Major	
재현부	제 1 주제	196~218	d minor	Largo
	종결부	218~229	d minor	

1) 제시부 (마디 1~110)

제 1악장의 제시부는 고전 소나타와 같이 제 1주제부, 제 2주제부, 코테타로 구분된다.

(1) 제 1주제부 (마디 1~53)

제 1주제 선율은 마디 1~8의 첼로 성부에서 나타나며, 피아노 성부는 d단조 화음을 분산 음형으로 반주한다. 첼로의 주제 선율을 시작하는 순차 하행 진행은 제 1주제뿐 아니라 제 2주제 선율에서도 중요한 음형으로 사용된다. 주제 선율은 마디 8의 마지막 박부터 한 옥타브 위에서 반복되는 것처럼 보이지만 곧 선율은 변형되면서 전개되어 나간다(악보 14).

<악보 14> 제 1악장, 첼로 주제선율, 마디 1~16

Allegro non troppo

The musical score shows the cello part for measures 1 through 16. It starts with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by a descending sequence of notes. At measure 8, the theme begins an octave higher. The score includes various dynamics: *p*, *dim.*, *f*, and *cresc.*. There are also slurs and accents throughout the passage.

제 1주제 선율은 마디 16~20에서 피아노의 상성부에 한 옥타브 높게 나타나는데, 이때 첼로는 8분음표 음형으로 움직이며 피아노 반주부는 분산화음형이 아니라 수직 화음으로 진행된다(악보 15).

<악보 15> 제 1악장, 마디 16~20

주제 선율이 발전 전개되면서 마디 28부터는 첼로에서는 분산화음형태가 반복되고 피아노에서는 3연음부가 등장한다. 피아노는 왼손에서는 수직적인 화음진행을 오른손에서는 3연음부의 선율진행을 이루고 있으며, 마디 34부터는 첼로 역시 3연음부의 리듬을 연주하기 시작한다(악보 16).

<악보16> 제 1악장, 마디 28~35

마디 39의 마지막 박부터 주제 선율이 다시 한 옥타브 위에서 첼로에 등장하는데 이로 인하여 제 1주제의 구조는 a-b-a' 의 3부 구조를 이룬다(악보 17).

<악보17> 제 1악장, 마디 39~44 첼로선율

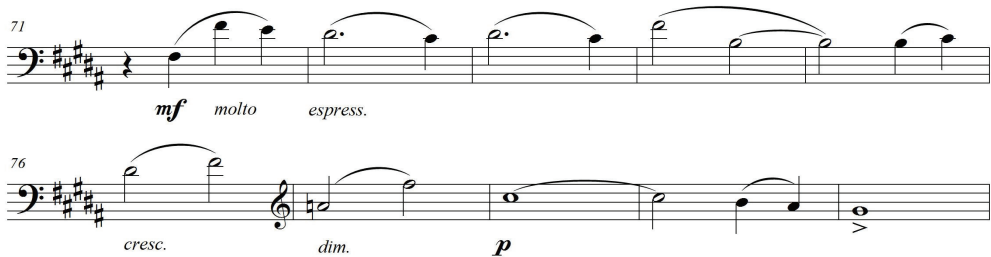


마디 48~53에서는 첼로와 피아노가 반음계적 선율로 진행되면서 제 2주제로 가는 연결구의 기능을 한다.

(2) 제 2주제부 (마디 54~95)

제 2주제부는 B장조로 전조가 된다. 제 2주제 선율은 먼저 피아노로 제시되며, 첼로는 반주의 역할을 하고 있다. 마디 71부터는 첼로가 제 2주제 선율을 받아서 연주하며, 역시 순차 진행이 중요한 모티브 역할을 하고 있다(악보 18).

<악보 18> 제 1악장, 마디 71~80 첼로선율



제 1주제와 비교해보면, 조성은 d단조에서 B장조로 전조되었고 주제선율의 제시는 첼로에서 피아노로 전환되었다. 또한 제 1주제에서는 분산화음과 수평적 반주로 시작하였지만, 제 2주제에서는 첼로의 주제 선율 연주에 대하여 화성적으로 진행되는 수직적 반주로 나타난다.

(3) 코테타 (마디 96~110)

코테타는 제 1주제와 제 2주제의 요소가 차례로 나타난다. 마디 96~103에서는 제 1주제에서 사용되었던 리듬이 등장하며, 마디 104~109에서는 제 2주제선율의 시작부분이 다시 나온다. 마디 107의 피아노 반주부에서는 옥타브 반복음이 나오는데 이 요소는 발전부에서도 중요하게 활용된다(악보 19).

<악보 19> 제 1악장, 마디 96~100, 마디 104~107 첼로선율

The musical score consists of two staves. The first staff covers measures 96 to 100. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked 'a tempo' and 'accel.'. The melody features eighth and sixteenth notes with accents. The second staff covers measures 104 to 107. It also starts with a treble clef and the same key signature. The tempo is marked 'a tempo' and 'rit.'. The melody consists of a series of half notes with a long slur over them. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo).

2) 발전부 (마디 111~195)

제 1악장의 발전부는 주제적인 요소가 발전되어 동형 진행적으로 움직이기 보다는, 제 1주제와 제 2주제가 제시부와는 다른 조성에서 다시 등장할 한

다는 점이 특징이다. 또한 arco로 주로 연주되었던 제시부와는 달리 주법의 달라지는데, 첼로의 피치카토와 피아노의 스타카토의 변화가 나타난다. 발전부의 다양한 음색을 표현하기 위해 첼로의 피치카토와 arco가 급진적으로 교차되며 긴장감을 더해준다.

마디 111~116까지는 발전부의 도입부로 피아노는 스타카토로 짧게 표현되며 첼로는 피치카토로 제시부와는 대조적으로 시작한다. 이 부분의 특징은 첼로와 피아노에서 번갈아 나타나는 반복음을 활용한 모티브이다.

마디 116의 피아노에서는 제 1주제가 f단조에서 시작되는데 이때 첼로는 반복음 모티브를 연주하고 있다(악보 20).

<악보 20> 제 1악장, 마디 116~120

The image shows a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) for measures 116 to 120. The Violin part is in the bass clef and starts with a series of eighth notes, followed by a melodic line with slurs and accents. The Piano part is in the treble clef and starts with a piano (p) dynamic, featuring a repeating rhythmic motif of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

이 선율은 마디 132부터는 첼로에서 연주가 되며, 반주를 맡은 피아노에서는 반복음 모티브가 사용된다(악보 21).

<악보 21> 제 1악장, 마디 132~137 첼로선율

마디 171부터는 제 2주제 선율이 역시 피아노에서 먼저 연주되는데 이 선율이 시작되는 조성은 Bb장조 이다. 제시부에서와 마찬가지로 첼로는 반주의 역할을 하고 있다(악보 22).

<악보 22> 제 1악장, 마디 171~180

피아노에서 먼저 연주되는 이 선율은 마디 187부터는 첼로에서 D장조로 시작되지만 이후 d단조로 바뀐다(악보 23).

<악보 23> 제 1악장, 마디 187~194 첼로 선율

187

p *espress.* *dim.* *pp*

3) 재현부 (마디 196~229)

재현부는 제시부의 빠르기였던 Allegro non troppo와 대조되는 Largo로 시작한다. 또한 첼로의 음색변화를 주기위해 약음기가 사용되는 것이 특징이다. 피아노가 8분음표로 무겁고 어두운 움직임으로 점점 가라앉는 분위기로 진행하며 첼로는 약음기 사용을 통해 약하고 부드러운 음색으로 변화를 주면서 제 1주제를 재현한다(악보 24).

<악보 24> 제 1악장, 마디 197~204

196

Vc. *Largo* *Con sord.*

Pno *Largo* *pp*

201

Vc. *pp*

Pno *pp*

마디 216에서 d단조의 딸림화음이 으뜸화음으로 진행되는 화성진행이 등장하는데, 이러한 화성적 종지는 베이스의 음과 첼로의 반복 선율로 인하여 강한 종지로 들리지 않는다. 상행하는 첼로선율은 마디 220에서 Db음에 도달하고 이때 피아노에서는 A음을 연주한다. 이후 첼로는 F-D 음을 반복하고 결국 D음으로 끝맺는다.

제 1악장은 소나타 형식으로 되어있으나 일반적인 소나타와는 다르게 발전부에서 주제적 발전이 이루어지기 보다는 주제 선율이 조성만 바뀌어 다시 등장하는 단순한 형태로 되어있다. 그렇지만 화성적으로는 다양한 임시기호를 통한 변화로 긴장감을 주고 있다. 발전부에서 제 2주제가 등장하는 이 부분을 재현부로 해석하는 사람도 있으나, 재현부의 특징은 제시부에서 나왔던 주제들이 으뜸조에서 재현되는 것이 원칙이기 때문에 여기서는 이 부분을 발전부에 포함시켰다. 재현부에서 으뜸조로의 제 2주제의 재현이 생략된 것은 아마 발전부에서 제 2주제가 이미 나왔기 때문이라 생각한다.

2. 제 2악장

두 번째 악장은 A-B-A'의 3부분 형식이며 Allegro 3/4 박자 곡이다. 각 부분의 형식적 구분이 확연한 악장으로 A'부분은 옥타브 위에서 재현되며 B부분은 리듬에서 변화가 나타나는 것이 특징이다. 또한 피치카토, 글리산도, 하모닉스 등 첼로의 다양한 주법이 나타난다.

<표 3> 제 2악장의 구조

구조		마디	조성	템포
A		1~75	a minor	Allegro
B	a	76~95	D Major	
	b	96~111	A ♭ Major	
	a'	112~122	D Major	
A'		123~197	a minor	
Coda		198~205	G ♭ Major- a minor	

1) A부분 (마디 1~75)

첼로가 단순한 반복음형으로 반주와 같이 제 2악장의 첫 번째 A부분을 시작하며 주제선율은 먼저 피아노가 제시한다. 첼로가 한 마디 단위의 같은 선율을 연주하면 두 번째 마디 마지막 박에서 피아노의 주제 선율이 나타난다. a단조의 여덟 마디 주제 선율에서는 피아노의 고음역과 첼로의 저음부분이 대조적으로 나타난다(악보 25).

<악보 25> 제 2악장, 마디 1~10

Allegro

Violoncello *Senza sord*
f

Piano *f*

Vc. *f*

Pno

이 주제 선율은 다시 반복되는 듯이 시작하지만 선율의 진행이 달라지면서 마디 18부터 첼로는 13도라는 넓은 음정도약이 포함된 또 다른 반복 음형을 단독으로 연주한다. 이 부분은 대조적인 부분으로 마디 22부터는 피아노에서도 반복음을 이용한 연타 주법이 나타난다(악보 26).

<악보 26> 제 2악장, 마디 22~26

Musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) measures 22-26. The Violin part (Vc.) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Piano part (Pno.) is divided into two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. Dynamics include forte (*f*) and marcato.

또한 마디 27~32의 첼로 부분에서는 피치카토와 arco를 사용하여 다양한 연주방법의 변화를 주고 있다(악보 27).

<악보 27> 제 2악장, 마디 27~33 첼로 선율

Musical score for Cello measures 27-33. The score shows a transition from pizzicato (*pizz.*) to arco (*arco*) playing style. The notes are marked with accents (>).

마디 34부터는 제 2악장을 시작하였던 주제 선율이 첼로에서 등장하며, 피아노 반주는 첼로의 반복음형을 연주한다. 주제 선율이 재현되면서 첫 번째 A부분에서도 주제의 제시-대조-재현이라는 3부의 구조가 형성된다(악보 28).

<악보 28> 제 2악장, 마디 34~43

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 34 to 38. The second system covers measures 39 to 43. Each system includes a Violin (Vc.) part in the upper staff and a Piano (Pno.) part in the lower staff. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment pattern. The violin part has a melodic line with various articulations and dynamics, including a mezzo-forte (mf) marking in measure 35.

이후 마디 53의 첼로에서 주제 선율이 다른 조성적 배경으로 재등장하며 이때 피치카토와 arco 그리고 글리산도 등 다양한 주법들이 활용된다. 마디 61부터 피아노에서는 주제 선율의 형태와 오스티나토 형태가 동시에 등장하며, 첼로는 이후 피아노의 선율을 받아서 모방한다. 이 부분에서는 피아노가 번갈아 옥타브 연타를 하면서 첫 번째 부분을 마무리한다(악보 29).

<악보 29> 제 2악장, 마디 61~70

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 61 to 65. The Violin (Vc.) part begins with a pizzicato (pizz.) section, playing a series of chords. It then transitions to arco, playing a melodic line with accents. The Piano (Pno) part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes in the left hand and chords in the right hand. The second system covers measures 66 to 70. The Violin part becomes more melodic, featuring accents and a forte (ff) dynamic. The Piano part continues with the eighth-note accompaniment and chords, ending with a fermata and a repeat sign.

2) B부분 (마디 76~122)

두 번째 B부분은 리듬형과 연주기법 등에 의해 a-b-a'의 세 부분으로 구분된다. 리듬형에 있어서 a와 a'부분은 첼로의 16분음표와 피아노의 32분음표 등의 리듬 사용이 두드러지고, b부분에서는 셋잇단음표가 주로 등장한다. 첼로의 연주기법은 a와 a'부분에서 글리산도가 사용되고, b부분은 스타카토로 연주된다. 또한 아르페지오 음형과 분산화음의 형태가 주로 나타나

며 선율적 진행에서는 4도 도약과 순차적 움직임이 사용된다.

(1) a부분 (마디 76~95)

D장조에서 시작하는 a부분은 첼로에서 16분음표 리듬의 글리산도 아르페지오가 네 마디 연주되고 이어서 피아노가 주선율을 연주한다(악보 30).

<악보 30> 제 2악장, 마디 80~87

The musical score for measures 80-87 consists of two systems. The first system (measures 80-83) features the Violin (Vc.) playing sul ponticello with a 16th-note arpeggiated figure, alternating between sul D and sul A. The Piano (Pno) part provides a harmonic accompaniment with a 32nd-note arpeggiated figure. The second system (measures 84-87) continues the sul ponticello technique, with the Violin alternating between sul G, sul C, sul A, and sul D. The Piano part continues its accompaniment, ending with a fermata. Dynamics include p, mf, and espress.

a부분은 둘로 나누어지는데, 마디 88부터는 첼로가 주선율을 연주하고 피아노가 32분음표 아르페지오 음형의 반주를 한다. 즉, 마디 76~87에서 첼로가 하모닉스 기법으로 16분음표 아르페지오 음형을 연주할 때 피아노는

부점 리듬의 주선율을 옥타브 유니즌으로 연주하고, 마디 88~95에서는 마디 80~87의 요소가 피아노와 첼로에서 서로 바뀌어 진행된다.

(2) b부분 (마디 96~111)

b부분은 A \flat 장조로 나오며, 피아노와 첼로의 모든 부분을 스타카토로 연주한다. 이 부분 역시 마디 103을 기준으로 두 부분으로 나누어 볼 수 있는데, 마디 104부터는 앞부분에서 첼로가 스타카토로 연주하였던 3연음부 아르페지오가 피아노에서 나타나고, 피아노가 연주하였던 선율이 첼로에서 등장한다(악보 31).

<악보 31> 제 2악장, 마디 96~103

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 96 to 103. The second system covers measures 100 to 103. The key signature is one flat (A-flat major), and the time signature is 3/4. The Violin (Vc.) part features a triplet melody in the bass clef, starting at measure 96 and continuing through measure 103. The Piano (Pno.) part is written in grand staff (treble and bass clefs). The bass line consists of chords and single notes, while the treble line features staccato notes and chords. Measure 100 is marked with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, staccato markings, and dynamic markings.

(3) a'부분 (마디 112~122)

a'부분에서는 마디 76~87에서 *p* 로 연주의 되었던 선율이 *ppp*로 한 번 더 연주되면서 B부분이 마무리된다.

3) A'부분 (마디 123~197)

A'부분은 A와 같은 조성인 a단조로 A에서 나타났던 선율, 화성 등의 모든 요소들이 재현되지만 A부분에서 보다 한 옥타브 위로 나타난다.

4) 코다 (마디 198~205)

코다에서는 B부분의 b에서 등장하였던 3연음부의 음형이 다시 나타난다. 첼로는 3연음부 아르페지오로 진행되고, 피아노의 상성부에서는 부점 리듬을 이용한 선율이 피아노의 하성부에서는 역시 3화음에 기초한 분산화음 형태가 상성부에 대해 반진행으로 나타난다.

상당히 빠르게 연주되는 두 번째 악장은 보다 세분하여 형식을 구분해 보자면 각 부분이 다시 세 부분으로 나누어지는 복합 3부의 구조를 가진다고 할 수 있다. 즉 첫 번째 A부분도 a-b-a'의 구성이 보이며, 두 번째 B부분은 정확하게 c-d-c'의 구조를 나타내고 있다. 복합 3부 형식은 고전 소나타의 세 번째 미뉴엣이나 스케르초 악장에서 주로 나타났던 구조이다. 또한 고전 소나타에서 두 번째 악장이 주로 느린 템포의 2부나 3부 구조가 사용되었던 것과는 차이가 있는 것을 알 수 있다.

3. 제 3악장

Largo의 4/4박자로 되어있는 세 번째 악장은 두 번째 악장과 마찬가지로 A-B-A'의 3부분 형식이지만 19마디의 도입부로 악곡이 시작되며, 도입부의 선율을 이용한 16마디의 코다가 악장을 끝맺는다. 따라서 3부를 구성하는 각 부분의 길이가 길지 않으며, 두 번째 악장처럼 세부적으로 나누어지지도 않는다. 또한 도입부와 코다부분에서 약음기를 사용하여 음색에 차이를 준 것이 특징이다.

<표 4> 제 3악장의 구조

구분	마디	조성	템포
도입부 (Intro)	1~20	b minor	Largo
A 부분	21~48	b minor	
B 부분	49~71	d minor	
A' 부분	72~87	b minor	
Coda (Outro)	88~103	b minor	

1) 도입부 (마디 1~20)

약음기를 사용하는 첼로의 낮은 음으로 시작하는 도입부는 Eb 과 Ab의 사용으로 조성이 모호하게 진행하지만 마디 5의 피아노에서 B음으로의 상행 진행이 나오면서 b단조의 조성이 암시된다. 낮은 음역에서 *pp* 로 연주되는 첼로의 선율은 점차 상행하여 첼로의 높은 음역에 이르는데, 피아노에서도 화성적인 움직임보다는 2성부의 비교적 단순한 짜임새로 첼로의 선율을 뒷받침 해주고 있다(악보 32).

<악보 32> 제 3악장, 마디 1~11

The musical score consists of three systems. The first system includes the Violoncello (Cello) and Piano parts. The Violoncello part begins with a low G2 note, marked 'Con sord.' and 'sul G'. It features a melodic line with dynamics *pp*, *espress.*, *cresc.*, and *dim.*. The Piano part is mostly silent, with a few notes in the bass clef at the end of the system, marked with an 8va. The second system includes the Violin (Vc.) and Piano parts. The Violin part starts at measure 6 with a low A2 note, marked 'sul A'. It features a melodic line with dynamics *pp*, *cresc.*, *dim.*, and *pp*. The Piano part continues with a simple accompaniment, marked with an 8va.

도입부에서는 첼로의 어둡고 슬픈 선율과 피아노의 무거운 반주가 잘 어울려 진행되는데 첼로는 마디 10의 높은 A음 까지 지속적으로 상행하다가 이

후 하행하여 선율을 마무리한다.

2) A부분 (마디 21~48)

도입부와는 다르게 첼로가 약음기를 제거하고 주제선율을 연주하는 동안 피아노는 단순한 같은 패턴의 리듬으로 반주한다. 첼로의 주제선율은 여덟 마디로 되어있으며 이 선율은 마디 29에서 옥타브 위로 또 나오는 것처럼 보이는데 이때는 짧은 음가의 리듬을 사용한 장식적 변주형태로 처음의 선율과는 많이 달라진 모습이다. 마디 37에서는 다시 한 번 주제선율이 등장하는 것으로 보이지만 역시 처음과는 다른 선율 진행을 이룬다(악보 33).

<악보 33> 제 3악장, 마디 21~43, 마디 29~36, 마디 37~43의 첼로 선율

a) 마디 21~28

21 Senza sord.
p espress. *cresc.* *dim. pp*

b) 마디 29~36

29 *mp cresc.* *f* *dim. p*

c) 마디 37~43

37 *cresc.* *f* *dim. p* *cresc. f* *dim.*

마디 43부터는 첼로에서 당김 리듬과 8분음표, 셋잇단음 등이 사용되고, B 부분으로 넘어가는 연결구의 역할을 한다.

3) B부분 (마디 49~71)

마디 49에서 나타나는 두 번째 부분은 마디 21에서 나왔던 주제선율의 요소를 반복, 변화하여 사용한다. 주제 선율과 같은 리듬형이 등장하여 첫 번째 부분과 유사해 보이지만 선율에 악센트와 다이내믹을 사용하여 대조를 주고 있다. 또한 첼로의 선율이 고음역에서 연주되고 있으며 조성이 달라졌고, 마디 57부터는 도입부의 선율이 첼로에서 다시 나오고 있는 점 등을 고려하여 이 부분을 A'가 아닌 B로 보았다. 즉, B부분에서는 이전에 나왔던 요소들이 활용되면서 전개되는 특징이 나타난다(악보 34).

<악보 34> 제 3악장, 마디 49~68의 첼로 선율

4) A'부분 (마디 72~87)

세 번째 부분에서는 첫 번째 A부분에 나타났던 요소들이 다양하게 변형되어 재현된다. 먼저 첼로가 연주하였던 주제 선율은 이제 피아노의 상성부에

서 옥타브 화음 형태로 나타나며 첼로는 지속적인 8분음표를 사용한 동형진행적인 선율로 연주된다(악보 35).

<악보 35> 제 3악장, 마디 72~79

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 72-75, and the second system covers measures 76-79. The Violin (Vc.) part is written in the bass clef and features a continuous eighth-note pattern. The Piano (Pno.) part is written in the treble and bass clefs, with chords and occasional eighth-note runs. Dynamics include *ppp* and *p*, and markings like *espress.* and *8va* are present.

5) 코다 (마디 88~103)

마디 88부터는 도입부에 나타났던 첼로의 선율이 장2도 아래에서 연주된다. 피아노는 도입부와 달리 수직적 화성으로 진행되는 변화를 보이며 도입부의 첼로 선율 전체가 다시 재현되는 것은 아니며 처음 일곱 마디 정도만 다시 연주된다. 이후 첼로는 b 단3화음을 분산화음 형태로 펼쳐주며 마디 97의 E 장3화음의 IV 가 마디 99의 b 단3화음의 i 로 진행하면서 변격종지의 느낌으로 끝맺는다(악보 36).

<악보 36> 제 3악장, 마디 88~103의 첼로 선율, 마디 98~103

a) 마디 88~97의 첼로 선율

b) 마디 98~103

세 번째 악장은 3부 구조로 되어있으나 중간 부분의 대조가 그다지 크지 않게 느껴지는 이유는 첫 번째 부분에서 나왔던 소재가 다시 활용되고 발전 되기 때문이다. 그렇지만 다양한 주법과 음색의 변화로 전체 구조에 맞는 대조가 나타나고 있다.

4. 제 4악장

마지막 악장은 2/4박자로 Allegro 빠르기의 경쾌한 곡이다. 전체적인 구조는 7부분 론도 형식으로, d단조의 비교적 단순한 주제 선율이 반복적으로 나타나면서 그 사이에 삽입구에 해당되는 에피소드 부분에서는 다양한 리듬과 화려한 선율이 등장하는 악장이다.

<표 5> 제 4악장의 구조

구분	마디	조성	템포
A	1~40	d minor	Allegro
B	41~75	a minor	
A'	76~103	d minor	
C	104~157	d minor	
A''	158~180	f minor	
D	181~241	d# minor	
A'	242~289	d minor	
Coda	290~331	d minor	

1) A부분 (마디 1~40)

론도의 주제에 해당하는 A부분은 피아노에서 주제선율이 제시되면서 시작

한다. 마디 1~16까지는 피아노가 꾸밈음을 시작으로 경쾌한 선율을 스타카토로 가볍게 연주한다. 이후 피아노에서 연주되었던 선율을 첼로가 변형하여 마디 17~39에서 연주한다. 마디 33~39에서는 새로운 선율이 등장하는데 이때 피아노는 4분음표와 8분음표의 화성 진행이 강조되는 새로운 반주음형으로 연주한다. 이 피아노 반주 부분은 마디 32까지 주로 스타카토로 연주되던 단순한 반주음형과 대조를 이루며, 레가토로 연주된다(악보 37).

<악보 37> 제 4악장, 마디 17~39

2) B부분 (마디 41~75)

첫 번째 에피소드인 B부분은 피아노의 강한 a 단3화음 연주로 시작된다. 마디 43부터는 첼로가 6/8박자 리듬으로 연주하고 피아노가 2/4박자 리듬을 연주하는 복합박자로 되어있다. 그렇지만 첼로의 선율은 연속적인 8분음표로 진행되면서 피아노의 2/4 박자에 대하여 마치 3연음부처럼 들린다. 이 부분은 여러 임시기호로 인하여 조성이 모호해 지기는 하지만 첼로에서 연주되는 분산화음의 형태나 베이스에서 지속적으로 강조되는 A음 때문에 조중심이 d단조가 아니라 a단조처럼 보인다(악보 38).

<악보 38> 제 4악장, 마디 41~46

The musical score shows measures 41 to 46. The Violoncello (Vc.) part starts at measure 41 with a 6/8 time signature and a tempo marking of $\text{♩} = \text{♩}$. It features a series of eighth notes with accents, marked with a forte f and *marcato* dynamic. The Piano (Pno.) part also begins at measure 41 with a fortissimo ff dynamic. The right hand plays chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a sforzando sf dynamic.

이 부분의 마지막에서는 큰 도약의 음정진행이 첼로에서 나타나며 악상도 매우 강하게 마무리를 짓는다. 여기의 선율적 화성적 움직임은 C를 향하고 있다. 그렇지만 결국 피아노는 점차 순차 하행하여 마디 76에서 다시 나올 A부분을 준비한다(악보 39).

<악보 39> 제 4악장, 마디 68~74

The image shows a musical score for measures 68 to 74. It consists of two systems. The first system is for the Violin (Vc.) and the second system is for the Piano (10). The Vc. part starts with a series of chords in the left hand, marked with accents (>) and a dynamic of *ff*. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with *ff*. Both parts end with a *dim.* (diminuendo) marking. The piano part includes a fermata over a chord in measure 74.

3) A'부분 (마디 76~103)

A'부분은 A부분이 변형되어 나타나는데, 피아노에서 먼저 12마디 정도의 주제 선율을 연주하는 동안 첼로는 8분음표의 분산화음을 지속한다. 마디 87의 둘째 박 부터는 첼로가 선율을 받아서 연주하는데 이 부분은 마디 32에서 나왔던 새로운 선율 요소이며 이후 선율이 좀 더 연장되지만 마디 102~103에서 d 분산화음을 연주하면서 끝맺는다. 첼로가 선율을 연주하는 마디 88부터는 첼로의 박자가 6/8박자에서 2/4로 다시 돌아온다.

4) C부분 (마디 104~157)

두 번째 에피소드인 C부분에서는 이전 부분에서 사용된 8분음표의 리듬형과 스타카토 주법 및 반음계적 선율 등의 여러 공통된 음악적 요소가 나타나지만 주로 레가토로 연주되는 순차적인 첼로의 선율이 대조를 주고 있다.

마디 107의 첼로에서 시작되는 선율은 마디 105의 피아노 상성부에서 미리 제시되었던 선율이지만 이후 첼로 선율의 전개는 피아노와는 다르게 이루어진다(악보 40).

<악보 40> 제 4악장, 마디 103~110, 마디 117~124의 첼로 선율

a) 마디 103~110

b) 마디 117~124의 첼로 선율

즉, 마디 104부터 피아노의 상성부에서 나왔던 레가토 선율이 (F-Gb-G-E) 마디 117의 첼로에서는 단 2도 아래로 (E-F-E-D#) 다시 등장하지만 시작 부분만 같을 뿐 다르게 진행된다. 처음 네 마디만 같은 모양이고 이후 첼로 선율이 상당히 고음으로 올라가서 진행된다. 마디 146부터는 주제선율이 E음이 아닌 B음을 시작음으로 하여 다시 한 번 등장하고 두 번째 에피소드 부분을 마무리 한다(악보 41).

<악보 41> 제 4악장, 마디 146~154

5) A''부분 (마디 158~180)

이제 A부분의 주제선율이 단 3도 위에서 첼로로 연주되면서 조성이 f단조로 바뀐다. 이전 부분들에 비하여 피아노의 역할이 제한되어 있으며 주로 첼로가 선율을 맡아서 연주하고 있다. 마디 173부터 등장하는 첼로의 피치카토 선율은 큰 도약으로 시작하여 순차하행 진행을 통하여 F음으로 마무리 한다(악보 42).

<악보 42> 제 4악장, 마디 173~180

6) D부분 (마디 182~241)

세 번째 에피소드에 해당하는 D부분은 앞에 나타났던 음악적 요소들과는 다른 새로운 요소로 시작한다. 고전의 7부분 론도구조에서 두 번째 에피소드가 으뜸조에서 다시 등장하는 것과는 다른 형태이다. 이 부분은 피아노의 높은 음역에서 아래로 하행하는 악구가 네 마디 단위로 진행되다가 첼로가 등장하는데, 첼로는 두 옥타브가 넘는 음역을 한 박자 단위로 폭 넓은 도약으로 연주한다(악보 43).

<악보 43> 제 4악장, 마디 193~200

이때 피아노에서는 도입부분에서 연주하였던 빠른 순차진행과 분산화음이 교대로 나타난다. 이러한 첼로의 큰 도약 선율과 피아노의 빠른 음형 진행

은 계속 되다가 마디 223부터 첼로가 A음을 반복적으로 연주하고 트릴음을 연주하면서 점차 그 속도를 늦춰간다.

7) A'부분 (마디 242~289)

마지막으로 등장하는 주제 부분은 A부분과 유사하게 진행하지만 두 번째로 주제가 재현되었던 A'부분에서 첼로에 추가되었던 선율도 재현된다. 먼저 피아노에서 16마디의 주제 선율 연주가 시작되고 다시 첼로가 선율을 받아서 연주하게 되는데, 이전과는 달리 피아노가 주제 선율을 연주할 때 첼로가 16분음표 음형을 스타카토로 연주한다(악보 44).

<악보 44> 제 4악장, 마디 242~249

The musical score for measures 242-249 consists of two staves. The top staff is for the Violoncello (Vc.) in bass clef, starting at measure 242. It features a series of sixteenth-note patterns, with a *pp* dynamic marking. The bottom staff is for the Piano (Pno) in treble clef, starting at measure 242. It features a series of chords and single notes, with a *p* dynamic marking. The piano part includes some melodic lines with slurs and accents.

마디 258~289는 첼로가 첫 번째 A부분의 마디 17~35까지의 선율과 두 번째 A'부분의 마디 91~102까지의 선율을 이어서 연주하고 종지한다(악보 45).

<악보 45> 제 4악장, 마디 258~289 첼로 선율

8) 코다 (마디 290~331)

제 4악장의 종결부인 코다에서는 첼로가 피치카토로 4분음표로 넓은 음역의 화성과 A음을 번갈아 연주하고, 피아노는 레가토로 8분음표와 4분음표로 두 옥타브 유니즌 선율을 연주한다. 이러한 진행은 마디 307~313 사이에 잠시 첼로의 단선율 연주로 그 짜임새가 바뀌었다가 다시 마디 314부터 같은 진행이 계속된다. 마디 324부터는 최종 종결을 향해 가는 부분으로 첼로에서는 4중음 대신 3중음이 연주되며, 반복적으로 나오던 A음이 B음으로 바뀐다. 마디 328에서는 첼로가 다시 arco로 8분음표 3연음부를 강하게 연주하지만 최종 마무리는 다시 피치카토로 한다. 이때 피아노에서는 처음으로 딸림7화음에서 으뜸화음으로의 진행이 나오면서 조성적인 종지를 이룬다 (악보 46).

<악보 46> 제 4악장, 마디 324~331

제 4악장은 빠르고 가볍게 연주되는 주제 선율이 아름다운 악장이다. 전통적인 소나타 양식에서처럼 마지막 악장이 론도 형식으로 되어있으나, 고전의 소나타 론도 형식과는 다르게 네 번째 에피소드를 갖는 구조로 되어있다. 반복적으로 나타나는 주제 덕분에 통일감을 주고 있으며 주제 사이사이에 등장하는 삽입구에서는 새로운 리듬적, 선율적 요소들이 사용되면서 다양성을 주고 있다. 다른 악장들과 마찬가지로 첼로에서는 피치카토와 arco 그리고 넓은 음정 도약과 중음 주법이 사용되어 여러 가지 음색이 추구하고 있다.

V. 쇼스타코비치 <첼로 소나타 D단조 Op. 40> 특수 주법 및 연주가이드

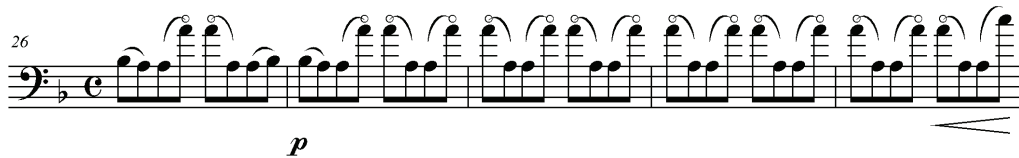
1. 하모닉스

1) 제 1악장

(1) 마디 26~30의 자연적 하모닉스

마디 26부터 나타나는 하모닉스는 자연적 하모닉스로 한 옥타브 차이가 나는 A음을 밑의 A음은 누르고 위의 A음은 하모닉스를 사용하여 음색에 차이를 준다. 밑의 A음 소리는 단단하고 확실한 소리가 나고 위의 A음 소리는 메아리 같은 울림을 준다. 같은 음정이지만 포지션이 다르기 때문에 음정을 정확히 눌러야 한다. 왼손의 1번 손가락과 4번 손가락을 사용하여 1번으로 밑의 A음을 누르고 4번 손가락으로 위의 A음을 하모닉스로 연주한다. 마디 30의 세 번째 박자에 나오는 밑의 A음은 개방현을 사용하여 마지막 박의 C음을 준비한다(악보 47).

<악보 47> 제 1악장, 마디 26~30 자연적 하모닉스

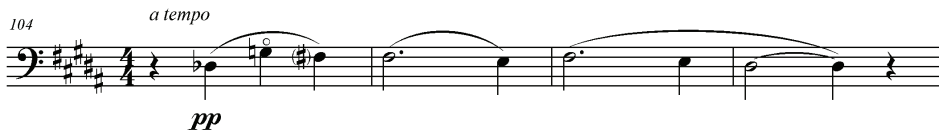


(2) 마디 104의 자연적 하모닉스

마디 104는 새로운 분위기로 전환되는 부분으로 열정적으로 몰아치다 잠

잠해지는 부분이다. 썸여림 또한 여리게 표현되는 부분으로 세 번째 박자의 E음을 자연적 하모닉스로 연주하라고 기보되었다. 매우 조심스러운 부분이며 마디 105부터 마디 107까지 연주하기 위해서 하모닉스는 3번 손가락을 이용하는 것이 좋다(악보 48).

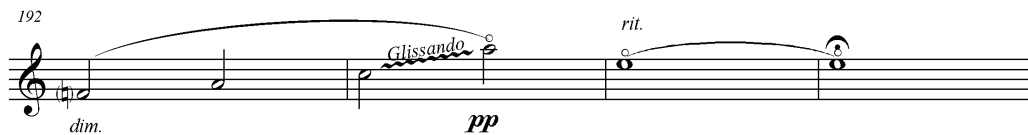
<악보 48> 제 1악장, 마디 104~107 자연적 하모닉스



(3) 마디 193의 글리산도 하모닉스

마디 193은 마디 192부터 점차 작아지는 부분으로 C음에서 A음까지 글리산도 하모닉스로 상행했다 마디 194에서 E음을 하모닉스로 연주한다. 이때 C음을 3번 손가락으로 누른 후 미끄러지듯 A음까지 간다. 한 음씩 정확하게 음정을 소리내는 것이 아니고 음향적 효과를 주는 부분이다. 썸여림이 *pp*로 하모닉스와 어울리는 썸여림이다. 이 때 활은 어깨와 팔 전체에 힘을 빼고 편안하게 사용한다. 마디 194에서는 E음을 하모닉스로 하는데, 박자가 점점 느려지며 늘임표가 있으므로 본래 사용했던 활의 양보다 아껴 써야 한다(악보 49).

<악보 49> 제 1악장, 마디 192~195 글리산도 하모닉스



2) 제 2악장

(1) 마디 55~56의 글리산도 하모닉스

마디 55의 마지막 음에서 마디 56의 첫 음까지 글리산도 하모닉스로 진행한다. 강박을 하모닉스로 크게 연주하기 위해서는 왼손이 정확하게 하모닉스 음정의 위치까지 가야하며 활은 빠르고 강하게 써야한다(악보 50).

<악보 50> 제 2악장, 마디 53~57 글리산도 하모닉스



(2) 마디 76~87과 마디 111~119의 글리산도 하모닉스

이 부분의 글리산도 하모닉스는 미끄러지듯 상행과 하행을 반복하며 진행된다. 작곡가가 기보한 각 현에서 지정한 음을 시작으로 표기된 음까지 상행하였다, 다시 하행한다. 소리의 크기는 작지만 생동감이 넘치며 장난스러운 느낌이다. 글리산도 하모닉스를 가볍게 표현하기 위해서는 손가락에 힘을 빼고 줄에 살며시 대어 상행과 하행을 반복한다. 또한 활도 힘을 빼고 가볍게 사용한다.

마디 87의 두 번째 박자까지 글리산도 하모닉스를 하다 마지막 박자에 주 제 선율로 연결된다(악보 51).

<악보 51> 제 2악장, 마디 76~87, 마디 111~119 클리산도 하모닉스

a) 마디 76~87

Musical score for measures 76-87. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff (measures 76-79) features a series of arpeggiated chords with the following techniques: sul D, sul A, sul D, and sul A. The dynamic is marked *p gliss.* The second staff (measures 80-83) continues with the same techniques: sul D, sul A, sul D, and sul A. The third staff (measures 84-87) introduces sul G and sul C techniques, followed by sul A, sul D, and sul A. The dynamic is marked *mf espr.* throughout the section.

b) 마디 111~119

Musical score for measures 111-119. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff (measures 111-113) starts with a measure marked with an asterisk (*), then sul G, followed by a glissando (Gliss.) leading to sul D, and then sul A. The dynamic is marked *dim.* and *p gliss.* The second staff (measures 114-116) features sul D, sul A, and sul G techniques. The third staff (measures 117-119) features sul C, sul A, and sul D techniques.

3) 제 3악장

(1) 마디 6~7의 자연적 하모닉스

악장의 전체적인 분위기가 풍부한 감성과 선율이 조화롭게 이루어진 아름다운 악장이다. 도입부에 속하는 부분으로 하모닉스는 마디 5부터 점차 작아져서 *pp*로 하모닉스를 한다. 이 때 마디 5부터 음이 상승하기 때문에 하모닉스로 소리를 내는 D음이 커질 수 있으니 주의해서 연주한다(악보 52).

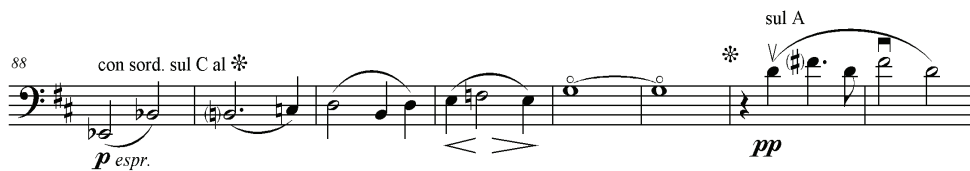
<악보 52> 제 3악장, 마디 5~7 자연적 하모닉스



(2) 마디 92~93의 자연적 하모닉스

마디 92에 나오는 하모닉스는 3번째 손가락을 이용하여 G현에서 소리를 낸다. 몽환적인 분위기로 악장의 끝을 향해 진행한다(악보 53).

<악보 53> 제 3악장, 마디 88~95 자연적 하모닉스



2. 피치카토

1) 제 1악장

(1) 마디 111~122의 피치카토

마디 111부터 마디 122의 첫 번째 박자까지 피치카토가 나온다. 이 부분에서는 피치카토에서 arco로 급격하게 바꾸는 부분이 나오고 셈여림이 다양하게 표현된다.

마디 122에서 첫 박자는 피치카토를 하고 세 번째 박자에서 바로 arco로 급격하게 바뀐다. 마디 122에서는 왼손과 오른손의 움직임은 최소화하여 arco를 안정적으로 연주할 수 있다. 또한, 왼손을 같은 포지션에서 사용하는 것도 좋은 방법이다. 이 부분에서 피치카토를 하다 올림활로 슬러 스타카토를 하기 위해서는 활의 중간과 활 밑 사이에서 준비하는 것이 좋다.

arco에서 피치카토로 바꿀 때는 연주하기가 수월하지만 피치카토에서 arco로 바꿀 때는 활을 다시 잡고 소리를 내야해서 어려움이 있다.

피치카토에서 arco로 바꿀 때는 박자 안에서 활을 미리 준비하고 팔 전체에 힘이 많이 들어가지 않도록 하고 피치카토를 최대한 브릿지와 가까운 지판 쪽에서 하면 도움이 된다.

마디 124에서 피치카토를 하다 마디 125에서 쉼표가 없이 바로 arco가 나오는데 이때 마디 125의 첫 번째 Eb음과 두 번째 Bb음을 한 포지션에서 하면 왼손의 움직임을 줄일 수 있고 보다 정확한 음정을 준비하여 소리낼 수 있다. 오른손은 재빠르게 arco를 준비하여 연주한다.

피치카토와 arco가 급격하게 번갈아가며 나오는 arco일 때는 활에 힘을 많이 주어 사용하면 소리가 거칠고 크게 날 수 있으므로 주의한다. 피치카토와 arco의 음량을 맞추기 위해 피치카토 연주 시에 현을 또렷하게 튕긴

다.

피치카토를 *p*로 할 때는 팔의 움직임을 줄인다. 엄지를 지판 옆 부분에 고정시키고 튕기는 손가락의 힘으로만 연주 하는 것이 좋으며 지판 중간 부분에서 튕긴다. 점차 크레센도를 하면서 브릿지 쪽으로 튕기는 위치를 바꾸고 손가락의 힘과 손목, 팔을 함께 사용하면 효과적이다.(악보 54).

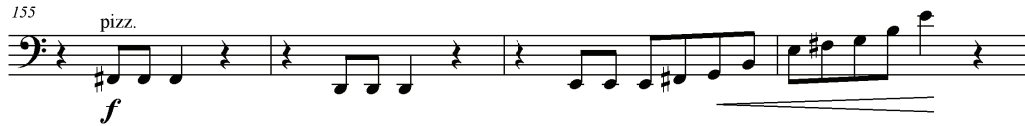
<악보 54> 제 1악장, 마디 111~125 피치카토

The musical score consists of three staves of music in bass clef. The first staff (measures 111-116) starts with a *pizz.* marking and a dynamic of *p*. It features a series of eighth notes with a *<* *>* hairpin indicating a crescendo. The second staff (measures 117-121) continues the eighth-note pattern with a *<* *>* hairpin. The third staff (measures 122-125) includes *arco* markings and a *pizz.* marking, showing a change in texture and dynamics.

(2) 마디 155~158의 포르테 피치카토

마디 155부터 마디 158까지 *f*로 피치카토가 나온다. 제일 낮은 줄에서 피치카토를 시작하여 제일 높은 줄 까지 상행하며 점점 커진다. 정확한 음정을 누르고 줄을 튕기는 손가락의 힘과 손가락의 살 부분을 시작보다 많이 사용하면 효과가 크다. 처음에는 팔을 고정시키고 검지 손가락이나 중지 손가락으로 피치카토를 하다 점차 크레센도가 되면서 팔의 힘까지 이용하여 연주한다. 이때 줄을 튕기는 위치가 점차 브릿지 쪽으로 가면 소리가 더욱 커진다(악보 55).

<악보 55> 제 1악장, 마디 155~158 포르테 피치카토



(3) 마디 226의 피치카토

마디 226에서 피치카토로 진행하다 마지막 마디 229에서는 arco로 끝맺는다. 이때 피치카토는 점점 무겁고 건조한 느낌으로 현을 뜯는다. 이와 같이 연주하기 위해서는 소리의 울림을 줄이는 것이 효과적이다. 소리의 울림을 적게 하기 위해서 논 비브라토로 피치카토를 한다. 마지막 음이 arco로 끝나고 늘임표가 있으므로 활을 천천히 쓰며 조심스럽게 긁는다(악보 56).

<악보 56> 제 1악장, 마디 226~229 피치카토



2) 제 2악장

(1) 마디 27~30의 피치카토

마디 27부터 마디 30까지 네 마디에 걸쳐 둘째박자의 화음과 마지막 박자에 한 음까지 반복적으로 피치카토가 나온다. 선율의 흐름상 점차 커지면서 발전해야 되므로 크고 또렷한 소리가 나와야 한다. G음, D음, C음과 같은 개방현의 음들이 포함되어 있기 때문에 튜닝이 정확히 되어있어야 하고 운지를 해야 하는 음 일 때는 정확하게 음정을 눌러 화음을 만들어야 한다. 화음을 피치카토 할 때는 C선에서 A선 방향으로 튕겨 주어야 마지막 박자마다 나

오는 G음을 피치카토 하기에 편하다. 반복적으로 나오는 G음은 화음 피치카토와 포지션이 다르므로 유의해야한다(악보 57).

<악보 57> 제 2악장, 마디 27~30 피치카토



(2) 마디 50~53의 피치카토

마디 49부터 썸여림이 작아져서 마디 50부터 단음으로 피치카토를 시작한다. 두 마디 동안 개방현의 음들로 피치카토를 해야 하는데 *p*로 표현을 하기 위해서는 울림이 너무 크지 않게 줄을 튕겨야 한다. 울림을 줄이기 위해서는 팔은 고정시키고 손가락만 사용하여 튕기는 것이 좋다(악보 58).

<악보 58> 제 2악장, 마디 50~53 피치카토



(3) 마디 58의 옥타브 피치카토

마디 58부터 옥타브로 피치카토가 진행된다. 처음 4마디 첫 박자까지는 2성부로 진행되는데 악보에 표기된 악센트를 정확하게 표현해주고 줄을 튕길 때 밑음은 엄지로 위의 음은 3번 손가락을 이용해서 튕기는 것이 편리하다.

이 부분이 arco로 나타났다면 엄지를 사용하는 운지법으로 연주를 해야 하지만 피치카토로 나타났기 때문에 한 포지션에서 연주가 가능하다.

마디 61의 두 번째 박자부터는 3화음으로 피치카토를 하는데 모두 같은 음정이므로 음정이 틀리지 않게 주의해야한다. 맨 아래 음은 개방현을 사용하고 중간 음과 가장 높은 음은 1번 손가락과 4번 손가락을 사용하여 옥타브 음정을 연주한다. 줄을 튕기는 방향을 C선 방향과 A선 방향으로 바꾸어가며 연주를 하면 소리가 더욱 짝 채워지고 연주자는 연주하기 편하다.

마디 63의 첫 박까지만 피치카토이고 한 박자를 쉰 후 arco로 악센트가 나오기 때문에 활을 재빨리 준비한다. 보다 강하고 정확한 소리를 내기 위해 왼손과 오른손이 미리 준비되어야 한다(악보 59).

<악보 59 > 제 2악장, 마디 58~63 옥타브 피치카토



(4) 마디 205의 피치카토

마디 205는 2악장의 가장 마지막 마디이다. 마디 201~204까지 셋잇단음표로 역동적이게 연주되다 피치카토로 마무리 된다. 3화음으로 피치카토가 두 번째 박자 때 나오는데 첫 박에 나온 A음 보다 2옥타브가 낮은 A음을 효과적으로 연주하기 위해서는 A줄 방향의 반대 방향인 C줄 방향으로 튕겨 주는 게 좋다(악보 60).

<악보 60> 제 2악장, 마디 201~205 피치카토



3) 제 4악장

(1) 마디 153~154의 피치카토

마디 153부터 두 마디에 걸쳐 피치카토가 나온다. 마디 151에서 나왔던 선율이 반복된다. 현으로 연주 했을 때는 아래로 떨어지는 느낌을 유지시키기 위해서 피치카토의 셈여림이 점차 작아져야 한다. 이렇게 다른 표현방법으로 연주를 하면 반복되는 선율을 색다른 느낌으로 표현하면서 음색과 음향의 효과를 줄 수 있다(악보 61).

<악보 61> 제 4악장, 마디 150~154 피치카토



(3) 마디 290~327의 피치카토

마디 290부터 마디 327까지는 곡의 종지부를 향해가면서 피치카토가 반주 역할을 해주는 부분이다. 썸여림은 *p*지만 첫 박자의 화음을 정확하게 튕겨 진행한다. 플랫과 샷이 빈번하게 나오므로 음정을 정확히 눌러야 한다. 화음을 튕길 때는 동시에 4개의 현을 뜯는 것 보다는 아르페지오 느낌으로 현을 튕겨주는 것이 어울린다. 화음은 A선 방향으로 튕겨주고 단음은 팔을 고정하고 손가락만 이용하여 튕겨준다.

마디 307까지 4화음과 단음을 *p*로 연주하고 마디 308부터는 단음만 연주하다 마디 312까지 크레센도가 된다. 강하고 날카롭게 뜯는 것 보다는 무겁고 단순하게 표현한다. 마디 308의 피치카토는 팔을 고정하여 손가락으로만 피치카토를 시작하다 마디 312의 피치카토까지 진행하면서 팔을 함께 사용한다. 다시 마디 313의 피치카토는 썸여림이 작아지므로 손가락만 이용하여 피치카토 한다.

마디 314부터 화음과 단음이 마디 326까지 반복되다가 마디 327에서 화음으로 피치카토가 끝난다. 마디 328에서는 *ff* 로 arco가 셋잇단음표로 나오는데 빠른 박자에서 활로 바뀌어야 되므로 왼손 음정과 활의 위치를 조절해야한다(악보 63).

<악보 63> 제 4악장, 마디 290~327 피치카토

The musical score consists of six staves of music in bass clef. The first staff (measures 290-297) is marked 'pizz.' and 'p'. The second staff (measures 298-305) continues the pizzicato texture. The third staff (measures 306-313) features a transition to arco with a crescendo hairpin. The fourth staff (measures 314-320) is marked 'pp'. The fifth staff (measures 321-327) continues the arco texture. The sixth staff (measures 328-329) shows a final 'pizz.' marking with a 'sf' dynamic.

(3) 마디 331의 피치카토

마디 331은 이 곡의 가장 마지막으로 *sfz*로 현을 뜯으며 마무리되는데 너무 강하게 뜯게 되면 지판에 부딪히므로 C선 방향으로 튕겨준다. 울림을 주기위해서 미끄러지듯이 사선으로 튕겨주는 것이 좋다(악보 64).

<악보 64> 제 4악장, 마디 331 피치카토

The musical score shows a single measure in bass clef. It begins with a 'pizz.' marking above the staff. The note is played with a forte dynamic, indicated by 'sf' below the staff.

3. 약음기

이 작품에서 약음기가 사용되는 악장은 제 1악장과 제 3악장이다.

1) 제 1악장

(1) 마디 197~229의 약음기 사용

Largo로 바뀌는 마디 197부터 1악장의 마지막 음까지 사용된다. 주제선율을 보다 약하고 몽환적인 음색으로 표현하는 부분이다. 개방현 사용을 줄이게 되면 여리고 부드러운 소리로 선율을 표현할 수 있다. 또한 비브라토를 많이 하는 것보다는 절제해서 연주한다면 효과적으로 선율을 표현할 수 있다(악보 65).

<악보 65> 제 1악장, 마디 197~229 약음기 사용

The musical score consists of six staves of music in bass clef. The first staff (measures 197-202) is marked 'con sord.' and 'pp'. The second staff (measures 203-208) is also marked 'pp'. The third staff (measures 209-214) is marked 'cresc.' and 'cresc.'. The fourth staff (measures 215-219) is marked 'dim.', 'cresc.', and 'dim.'. The fifth staff (measures 220-225) is marked 'pp'. The sixth staff (measures 226-229) is marked 'pizz.' and 'arco'.

2) 제 3악장

(1) 마디 1~17의 약음기 사용

약음기의 면목이 나타나는 악장으로 악장의 처음부터 마디 17까지 사용된다. 제 2악장에서 활기차고 밝게 표현됐던 분위기가 제 3악장부터 고요하고 잔잔하게 바뀐다. 선율이 빨리 끊어질듯 하지만 긴 프레이즈로 무겁고 여리게 진행된다. 포지션이 올라 갈수록 활을 브릿지에 가깝게 그어야 소리가 깨끗하게 난다(악보 66).

<악보 66> 제 3악장, 마디 1~17 약음기 사용

Largo (♩ = 69)

con sord. sul Gal * * sul A

pp espr. *cresc.* *dim.* *pp*

7 *cresc.* *dim.* *pp*

12

(2) 마디 88~103의 약음기 사용

마디 88부터 악장의 처음에 나온 선율이 음정이 바뀌어 다시 나온다. 작지만 감성적으로 표현을 해야 한다. 너무 지나친 표현보다는 절제된 표현이 선율과 어울린다(악보 67).

<악보 67> 제 3악장, 마디 88~103 약음기 사용

88 con sord. sul C al ✱
p *espr.* *pp* sul A

96 sul D *dim.* *espr.* *ppp*

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 88 with the instruction 'con sord. sul C al ✱'. The music is in a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *p* and *espr.*. The notes are mostly quarter and eighth notes, some with slurs. At measure 94, there is a dynamic marking of *pp* and the instruction 'sul A'. The second staff starts at measure 96 with the instruction 'sul D'. It begins with a dynamic marking of *dim.* and *espr.*. The music continues with quarter and eighth notes, ending with a dynamic marking of *ppp* and a fermata-like symbol.

VI. 결 론

음악에서 많은 작품들은 사회적 흐름과 같은 역사적인 사건이나 개인적인 환경의 영향을 받게 되며, 이러한 영향들이 작품의 내면에 반영되는 경우가 종종 있다. 쇼스타코비치는 소비에트 연방의 격동적인 역사 속에서 일생을 함께한 작곡가이다. 이러한 시기에 그는 전통적인 양식에 러시아의 민속적 요소와 사회주의 리얼리즘 그리고 20세기 음악어법 등 다양한 요소를 접목시켜 독자적인 음악세계를 구축했다.

본 논문에서 다룬 <첼로 소나타 D단조 Op. 40>은 역사의 혼란기 속에서 탄생한 작품이다. 이 작품은 균형 잡힌 양식과 첼로의 아름다운 선율이 조화를 이루는 작품으로 추후 그가 발표한 다른 곡들의 기반이 될 만큼 중요한 작품이다. 쇼스타코비치는 이 소나타에서 첼로가 가지고 있는 다양한 음색과 음향, 기법들을 전통적인 양식과 결합시켰다. 첼로라는 악기가 가지고 있는 매력을 청중이 듣기에 자연스럽게 편안하도록 튼튼한 음악적 구성안에서 안정적인 화성을 사용하여 표현하였다. 또한 20세기의 음악양식 안에서 추구되었던 현대적인 화성과 선율적 요소들을 전통적인 형식 안에서 활용하고 있다.

그의 첼로 소나타에서는 악장마다 개성이 넘치고 감성이 다르게 표현되고 있으며, 이를 위하여 작곡가는 기존에 사용되던 일반적인 첼로의 연주법 이외에도 약음기의 사용과 하모닉스, 글리산도, 피치카토 등 다양한 주법을 활용하였다. 선율의 아름다움과 동시에 풍자적인 요소 등 대립되는 느낌의 악장도 있고 이러한 이중적인 모습을 통하여 겉으로 드러나게 표현할 수 없던 것들을 음악 속에서 융합시켜 나타내고 있다.

이 작품을 연주하는 이는 단순히 악보만 보고 연주하는 것 보다 작품을 만든 작곡가와 그 작곡 배경에 대하여 살펴보고 연주한다면 깊이가 다른 연주가 될 것이라고 생각된다. 또한 새로운 특수주법들을 어떻게 잘 연주하여 작곡가가 표현하려고 하였던 다양한 음색과 음향을 만들어 내는가 하는 것이 과제이다. 단순히 표기된 것만 보고 연주하기 보다는 작곡자의 의도와 그가 표현하고자 하는 음악적 메시지를 생각해 보는 것이 연주에 도움이 된다고 본다.

쇼스타코비치는 동일한 하모닉스 주법으로 때로는 연약하고 아름답게, 때로는 활기차고 생기 넘치게 표현했다. 따라서 이러한 작곡가의 의도를 잘 이해하여야 새로운 음색과 음향을 효과적으로 나타낼 수 있다. 피치카토 주법 역시 음색의 변화를 곳곳에 주고 있으며, 악기의 소리에 다양성을 부여하면서 경우에 따라 화음으로 반주역할도 하였다. 그는 약음기를 사용하여 서정적인 선율을 아름답게 표현하기도 하며, 글리산도를 통하여 새로운 음색과 음향효과를 주는 동시에 꾸밈음보다 더욱 화려하게 나타냈다. 이러한 표현을 위해서는 꾸준한 연습과 함께 효과적인 연주를 위하여 지속적인 연구를 통해 연주자 스스로 음색의 표현을 개발해야하며, 작곡가가 전하고자 하는 메시지를 이해하고 이에 가깝게 연주하도록 노력해야 한다고 생각한다.

참 고 문 헌

- 김문자·노영해·박미경·이석원·허영한 공저. 「들으면서 배우는 서양음악사2」
서울 : 심설당, 2004.
- 김애자. 「시대별 작곡가 및 연주관습 총정리」 서울 : 상지원, 1996.
- 박영근. 「악기론」 서울 : 수문당, 1996.
- 오희숙. 「20세기 음악1」 서울 : 심설당, 2004.
- 음악 지우사 편. 「작곡가별 명곡 해설라이브러리 26권」 음악세계,
2002.
- 20세기 작곡가 연구회지음. 「20세기 작곡가 연구Ⅲ」 음악세계, 2003.
- Adler, Samuel. 「관현악 기법 연구」 윤성현 역, 서울 : 수문당, 1990.
- Grout, Donald Jay. 「서양음악사 하」 문호근·서우석 공역, 서울 : 수문당,
1988.
- Lehmann, F. J. 「음악형식과 분석」 이성천 역, 서울 : 수문당, 1998.
- Leichtentritt, Hugo. 「음악의 역사와 사상」 김진균 역, 서울 : 삼호 출판사,
1993.
- Machilis, Joseph. 「현대음악」 이해찬 역, 수문당, 1990.
- Stein, Leon. 「음악형식의 분석 연구」 박재열·이영조 공역, 서울 : 세광음악
출판사, 1998.
- Volkov, Solomon Moiseyevich. 「증언, 드미트리 쇼스타코비치 회상록」
김병화 역, 이론과 실천, 2001.
- 김선경. “D. Shostakovich Cello Sonata in dm Op.40에 관한 연구 - 음악적
특색을 중심으로”, 전북대학교 석사학위 논문, 2006.

김혜지. “현대음악의 특수주법에 대한 고찰 : 현악기 중심으로”, 숙명여자대학교 석사학위 논문, 2006.

성민희. “첼로의 활과 그 사용법에 관한 연구”, 성신여자대학교 석사학위 논문, 2001.

정은주. “쇼스타코비치의 음악언어 - 정치적 이데올로기와 예술적 표현”, 연세대학교 석사학위 논문, 1996.

제인정. “Shostakovich의 첼로 소나타 Op.40 D minor에 관한 연구”, 연세대학교 석사학위 논문, 1999.

최선아. “첼로의 발달과정에 따른 주법의 변화와 양식연구 : J. S. Bach의 첼로 무반주 모음곡 3번 부레 | 연주가이드”, 성신여자대학교 석사학위 논문, 2011.

김효진. “Dmitri Shostakovich”, 「객석」 1993 8월호.

박희정. “쇼스타코비치”, 「String & Bow」 2008 10월호.

박제성. “특집, 쇼스타코비치&하차투리안과 현악작품”, 「String & Bow」 2003 12월호.

서정은. “현악주자를 위한 20세기 음악 입문① 20세기 음악, 하지만 전통적 주법으로”, 「String & Bow」 2007 3월호.

이영진. “세기의 라이벌 | 첼리스트 로스트로포비치 vs. 샤프란”, 「String & Bow」 2008 2월호.

사전편찬위원회편. 「음악대사전」 세광음악출판사, 1982.

사전편찬위원회편. 「음악용어사전」 세광음악출판사, 1986.

ABSTRACT

A Study on the Formal Analysis and Special Techniques of *D. Shostakovich sonata for Cello and Piano in d minor, Op.40*

Kim, Bo Ram
Department of Music
Major in Instrumental Music
Graduate School of
Sungshin Women's University

Shostakovich (Dmitri Shostakovich, 1906~1975) is a Russian composer representing music of the 20th century. He produced his works overcoming the political pressure in Socialist Realism.

So his works are in close connection with the flow of time and expressed resistance to the absurdity of society musically.

His works usually show the traditional aspects such as symphony, sonata, string quartet, concerto etc. but folk elements of Russia, Socialist Realism and even the music style of of the 20th century are shown diversely inside music.

This research studies Cello Sonata D minor, Op. 40 which is very distinctive work of modern cello music and the starting point of the

important transition.

Cello Sonata D minor, Op. 40 regarded as one of representative works of 20th Century Russian cello songs is only cello sonata made by Shostakovich and is the work composed of sophisticated technique, bright tone, strong configuration, various tones and techniques of a cello and also, in which two musical instruments, piano and cello, are well harmonized musically.

This thesis analyzed the entire music and studied the playing style of a cello. In particular, by presenting the playing method on special playing styles used in each movement, this study attempts to be helpful for the entire music and performance analysis.