



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

지 형 주 교수 지도
석사학위 청구논문

쇼팽의 《피아노와 첼로를 위한 소나타
op.65》에 대한 분석 연구

-제1악장과 제4악장의 두가지 형식가능성을
중심으로-

2020

성신여자대학교 대학원
반주학과
박 선 미

쇼팽의 《피아노와 첼로를 위한 소나타
op.65》에 대한 분석 연구
-제1악장과 제4악장의 두가지 형식가능성을
중심으로-

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위 논문으로 제출함

2019년 11월

성신여자대학교 대학원
반주학과
박 선 미

인 준 서

박선미의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 11월

심사위원장 김 미 영 (서명 또는 인)

심사위원 지 형 주 (서명 또는 인)

심사위원 이 진 혜 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

프레데릭 쇼팽(Frederic Francois Chopin, 1810-1849)은 19세기 낭만주의 음악에 극히 중요한 역할을 하였고, 강한 민족정신 위에 자신만의 개성을 추구하는 혁신적인 음악가였다. 그는 전 생애를 피아노 작품에만 몰두하며 피아노의 다양하고 정교한 표현 가능성을 보여주었다. 피아노 작품 이외에 첼로를 포함한 총 네 곡의 실내악곡을 남겼는데, 그 중 유일한 첼로 소나타인 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》는 그의 절친한 친구인 오귀스트 프랑썸(Auguste Franck, 1808-1884)을 위해 작곡되었다.

《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》는 총 네 악장으로 구성되어있다. 제1악장과 제4악장은 소나타 형식으로 두 악장의 발전부에서는 제1주제만 등장하며, 재현부에서는 제1주제가 생략된 채 제2주제만 재현된다. 고전소나타의 악장 구성은 빠른 템포의 제1악장 뒤에는 느린 템포의 제2악장이 뒤따르는 것이 일반적이거나, 이 곡에서는 제2악장에서 빠른 빠르기의 3부 형식이 먼저 나오고, 제3악장의 느린 3부 형식으로 배열되어있다.

본 논문에서는 쇼팽이 추구한 형식의 자유로움을 토대로 그의 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》 제1악장과 제4악장 형식을 2부분 형식과 론도 형식의 두 가지 가능성으로 제시하였으며, 비슷한 시기에 작곡된 《피아노 소나타 제2번》과 《피아노 소나타 제3번》을 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》와 비교하였다.

《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》와 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장은 제시부, 발전부, 재현부라는 소나타 형식의 틀은 가지고 있지만, 제시부의 비중이 커지고, 발전부에서는 제1주제만을 등장시켰다. 그리고 재현부에서는 제1주제를 생략하고 제2주제만을 재현하며, 전통적인 형식에서 벗어나 작곡을 하

였다. 따라서 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》와 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장은 소나타 형식 외에 발전부와 재현부를 크게 하나로 묶어, 제시부, 발전부+재현부의 2부분 형식이라는 가능성을 제시하였다.

《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》의 제4악장도 제시부, 발전부, 재현부라는 소나타 형식으로 구성되었다. 제1악장과 비슷하게 제시부의 확장과 발전부에서의 제1주제의 등장과 재현부에서는 제2주제가 재현되지만, 발전부 뒤에 제1주제가 다시 등장하며, A-B-A'-B'-A"-코다라는 형식이 나온다. 《피아노 소나타 제3번》의 제4악장도 이러한 형식으로, 주요 주제인 르프랭 A의 반복 사이에 쿠플레 B가 삽입되는 론도 형식이라는 또 하나의 형식 가능성을 도출할 수 있다.

이처럼 쇼팽은 악장 배열과 형식면에서 자유로움을 추구하였으며, 고전시대의 소나타 형식에서 많이 탈피된 낭만 소나타의 특징을 보여준다. 또한 서정적인 선율의 확대와 피아노의 화려한 기교를 부각시켰으며, 폴란드 민속음악에서 나타나는 리듬과 선율, 화성을 표현하였다. 이러한 고전적인 형식과 낭만적인 요소는 후기에 낭만주의 음악 발전에 이바지하였다.

목 차

논문개요

표목차

악구목차

악보목차

I. 서론.....	1
1. 연구의 필요성 및 목적.....	1
2. 연구내용 및 방법.....	3
II. 이론적 배경.....	4
1. 쇼팽의 생애 및 음악적 특징.....	4
1) 쇼팽의 생애.....	4
2) 쇼팽의 음악적 특징.....	9
2. 쇼팽의 실내악.....	13
3. 작곡 배경 및 전체 구성.....	16
III. 《첼로 소나타 op.65》 제1악장 및 제4악장 분석.....	18
1. 제1악장 분석.....	18
1) 소나타 형식으로 바라본 제1악장.....	18
2) 2부분 형식으로 바라본 제1악장.....	40

2. 제4악장 분석.....	44
1) 소나타 형식으로 바라본 제4악장.....	44
2) 론도 형식으로 바라본 제4악장	57
IV. 결론.....	61

참고문헌

ABSTRACT

표 목 차

<표 1> 쇼팽의 실내악 작품.....	13
<표 2> 쇼팽의 《첼로 소나타》 구성.....	17
<표 3> 쇼팽의 《첼로 소나타》 제1악장의 구성.....	19
<표 4> 소나타 형식과 2부분 형식으로 바라본 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장 구성.....	41
<표 5> 소나타 형식과 2부분 형식으로 바라본 제1악장 구성.....	42
<표 6> 쇼팽의 《첼로 소나타》 제4악장 구성.....	45
<표 7> 론도 형식의 《피아노 소나타 제3번》의 제4악장 구성.....	58
<표 8> 소나타 형식과 론도 형식으로 바라본 제4악장 구성.....	59

악 구 도 해 목 차

<악구도해 1> 제1악장의 제1주제부, 악절 A 마디8-20.....	22
<악구도해 2> 제1악장의 제2주제부, 악절 A 마디61-77.....	28
<악구도해 3> 제4악장의 제1주제부, 악절 A 마디1-13.....	46
<악구도해 4> 제4악장의 제2주제부, 악절 A 마디34-44.....	49

악 보 목 차

<악보 1> 제1악장, 마디1-8.....	21
<악보 2> 제1악장, 마디8-20.....	23
<악보 3> 제1악장, 마디24-33.....	24
<악보 4> 제1악장, 마디35-38.....	25
<악보 5> 제1악장, 마디42-51.....	26
<악보 6> 제1악장, 마디61-68.....	28
<악보 7> 제1악장, 마디68-81.....	29
<악보 8> 제1악장, 마디81-83.....	30
<악보 9> 제1악장, 마디92-99.....	31
<악보 10> 제1악장, 마디100-107.....	32
<악보 11> 제1악장, 마디114-129.....	34
<악보 12> 제1악장, 마디130-148.....	35
<악보 13> 제1악장, 마디149-156.....	37
<악보 14> 제1악장, 마디165-174.....	38
<악보 15> 제1악장, 마디227-234.....	39
<악보 16> 제4악장, 마디1-18.....	47
<악보 17> 제4악장, 마디19-26.....	48
<악보 18> 제4악장, 마디35-52.....	50
<악보 19> 제4악장, 마디53-64.....	52
<악보 20> 제4악장, 마디73-81.....	54
<악보 21> 제4악장, 마디183-199.....	56

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

프레데릭 쇼팽(Frederic Francois Chopin, 1810-1849)은 전 생애를 대부분 피아노 작품만 고수하며 피아노의 새로운 가능성을 추구하였다. 그는 기악곡 중 예외적으로 네 개의 실내악 작품을 작곡하였는데, 모두 첼로를 포함하는 작품들이다. 본 논문에서 분석하게 될 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》(*Sonata for Piano and Cello in g minor, op.65*)는 네 개의 실내악 중 하나로 그의 생애 마지막 곡이자 유일한 첼로 소나타이다. 이 곡은 피아노의 화려한 기교가 부각되는 작품으로 고전시대의 소나타 형식을 깨뜨리고 쇼팽 자신만의 자유로움을 추구하였다.

《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》는 연주자들이 애호하는 작품으로, 분석을 시도한 선행 논문들을 살펴보면 형식적인 면에 대해서 다양한 논의가 펼쳐진다. 이에 필자는 비슷한 시기에 작곡된 피아노 소나타와 비교를 통한 상세한 분석을 통해 새로운 형식의 가능성을 타진해 보려한다.

《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》의 제1악장은 소나타 형식 외에도 제1주제만 등장하는 발전부와 제1주제의 생략으로 제2주제만 재현되는 재현부를 크게 하나로 묶어 제시부, 발전부+재현부라는 2부분 형식으로 보는 연구는 많이 이루어져있다.¹⁾ 제4악장도 제1악장처럼 소나타 형식과 2부분 형식으로 보

1) 이예성, “쇼팽의 실내악 음악에 나타난 쇼팽음악의 특징: 첼로 소나타 g단조 op.65를 중심으로” (서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2004), 24; 오소영, “Frederic Francois Chopin의 Cello Sonata in G minor, op.65의 분석을 통한 음악적 특성연구” (영남대학교 대학원 석사학위 논문, 2007), 11; 이주현, “Frederic Chopin의 Cello Sonata in g minor, op.65 Program Note” (연세대학교 대학원 석사학위 논문, 2008), 11; 김혜림, “Frederic Chopin의 Cello Sonata in g minor, op.65 Program Note” (연세대학교 대학원 석사학위 논문, 2009).

는 연구는 이루어져있지만, 필자가 제시하려는 A-B-A'-B'-A"-코다의 론도 형식에 대한 선행논문은 이루어지지 않았다. 이에 필자는 1839년에 작곡된 《피아노 소나타 제2번, op.35》의 제1악장과 1844년에 작곡된 《피아노 소나타 제3번, op.35》의 제4악장의 형식을 각각 비교해보려 한다.

《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》의 제1악장과 제4악장을 분석함으로써 두 가지 가능성을 제시하여 분석하는 것이 본 논문의 목적이며, 쇼팽이 최후에 어떤 음악적 경향을 가지고 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》의 제1악장과 제4악장을 작곡하였는지 연구하고자 한다.

9: 김혜미, “쇼팽의 음악적 특징을 통해서 본 「Sonata for Cello and Piano in G minor, op.65」에 대한 분석연구” (국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2013), 67; 전예나, “Frederic Chopin Cello Sonata in g minor, op. 65의 연구 및 연주법: Henle Edition과 Peters Edition을 중심으로” (연세대학교 대학원 석사학위 논문, 2019), 11.

2. 연구내용 및 방법

본 논문은 쇼팽의 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》 제1악장과 제4악장 형식에 관한 분석 연구이다.²⁾ 《첼로 소나타》를 분석하기 전에 이론적 배경으로 쇼팽의 생애와 음악적 특징, 실내악 작품에 대해 정리하였다. 그리고 《첼로 소나타》의 작곡 배경 및 전체 구성을 통하여 낭만시대의 쇼팽은 어떠한 음악적 특색으로 작곡하였는지 살펴보았다. 또한 본론에서는 첼로 소나타의 제1악장과 제4악장을 분석한 후 기존의 분석에 따라서 소나타 형식으로 보는 것과 새로운 관점에서 보는 또 다른 형식의 가능성을 제시한 뒤, 비교 분석을 위해 《피아노 소나타 제2번》과 《피아노 소나타 제3번》을 참고하였다. 분석의 이해를 돕기 위해 구조를 도표화하고, 악보와 악구도해를 첨가하였다.

분석을 위해 사용한 악보는 헨레 출판사(G.Henle Verlag)이다.³⁾ 음반은 첼리스트 양성원과 피아니스트 엔리코 파체(Enrico Pace)가 연주한 사랑의 찬가(Cantique d'Amour)의 음반을 참고하였다.⁴⁾

2) 《피아노와 첼로를 위한 소나타 op.65》는 이후 본 논문에서 《첼로 소나타》로 칭한다.

3) Frédéric François Chopin, *Sonata for Piano and Cello in G minor, op.65*, Edited by Ewald Zimmermann, G.Henle Verlag, 1997, 1-17, 30-44.

4) Frederic François Chopin, *Cello Sonata In G Minor op.65 (For Cello And Piano)*, 양성원 & Enrico Pace, Cantique d'Amour 2018.

Ⅱ. 이론적 배경

1. 쇼팽의 생애⁵⁾ 및 음악적 특징

1) 쇼팽의 생애

(1) 초기

쇼팽은 폴란드 태생으로 19세기를 대표하는 피아니스트이자 작곡가이다. 1810년 3월 10일 바르샤바 서쪽인 젤라조바 볼라(Zelazowa Wola)에서 태어났으며, 프랑스인 아버지 니콜라스 쇼팽(Nicolas Chopin, 1771-1844)과 폴란드 귀족 출신 어머니 유스티나 크지노프스카(Justina Krzyzanowska, 1782-1861)의 둘째 아들이다. 아버지는 플루트와 바이올린 연주에 능하였으며, 어머니는 노래와 피아노 연주에 능숙하였다. 그의 집 접대실은 바르샤바의 문화인과 예술가들이 드나드는 살롱이 되어 항상 클래식이 흘렀는데, 이러한 환경에서 쇼팽은 일찌감치 음악적 재능을 발휘하였다. 4세 때부터 피아노 기초교육을 받기 시작하였고, 6세 때는 보이치에흐 지브니(Wojciech Zywny, 1756-1842)에게 음악 레슨을 받았다. 지브니는 즉흥 연주를 즐기는 쇼팽의 재능을 살려줌과 동시에 바흐(Johann Selbastian Bach, 1685-1750)와 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart,

5) “쇼팽의 생애”에 대해서는 다음의 문헌들을 참고하였다. James Heneker, “Chopin”, *The Man and His Music*. (New York: Dover, 1996), 3-7; Kornel Michalowsky and Jim Sam, “Chopin”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed.(London: Macmillan, 2001), Vol. 5, 708-709; 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』 (서울: 음악세계, 2000), 18-24; 사전 편찬 위원회 편, 『음악인명사전』 (서울: 세광 출판사, 1987), 151; 박지혜, “Frederic Chopin의 Cello Sonata in g minor op.65 분석연구” (안동대학교 대학원 석사학위 논문, 2014), 8.

1756-1791)등의 고전적인 음악도 함께 가르쳤다. 쇼팽은 7세 때 《폴로네이즈 g 단조》를 작곡하였고, 최초 작품으로 출판되었다. 8세가 되던 1818년, 폴란드 라지비우 공작의 공개 연주회에서 작곡가 아달베르 기로베츠(Adalbert Gyrowetz, 1763-1850)의 피아노 협주곡을 연주하였고, '제2의 모차르트'라는 호평을 받았다. 이후 쇼팽은 신동으로 불리며 종종 궁전이나 살롱에 초대되어 연주를 하였다.

1823년 13세 때 쇼팽은 리체움(Lyceum)에 입학하고, 바르샤바 음악학교의 창립자이자 교장인 요제프 엘스너(Joseph Elsner, 1769-1854)에게 화성법과 대위법등의 작곡법을 본격적으로 배우기 시작하였다. 그는 쇼팽이 규칙에 얽매이지 않으면서도 독창성을 잘 표현하도록 뒷받침 해주었다. 이렇듯 당시의 보수적인 교육방식에 벗어나 쇼팽의 독창성과 즉흥연주의 허용과 자유로운 지도법을 택한 지브니와 엘스너의 교육방식은 훗날 쇼팽의 독특하고 대담한 화성과 자유로운 선율에 영향을 주었다. 1825년 15세 때 쇼팽은 《론도 c단조》(*Rondo, op.1*)을 출판하였다.

그는 1826년 바르샤바 음악원에 입학하였으며, 엘스너를 지속적으로 사사하면서 고전 작품들을 공부하였다. 오페라에 관심을 갖기 시작하였고, 바르샤바를 찾아온 명연주가들의 연주를 들으며 폭넓은 공부를 하였다. 바르샤바에서 연주한 음악가들 중 피아니스트 훔멜(Johann Nepomuk Hummel, 1778-1837)과 바이올리니스트 파가니니(Niccolo Paganini, 1782-1840)에게서 깊은 감동을 받은 쇼팽은 기존의 연주법을 뛰어넘는 새로운 표현 영역을 끌어내는 자세를 배웠다. 이러한 경험을 바탕으로 그의 음악은 더욱 풍성해지고, 피아노 연주법에 있어서도 자신만의 기교를 개척해나갔다. 1828년에는 베를린으로 가서 헨델(Georg Friedrich Händel, 1685-1759)의 음악을 듣고, 신작 오페라를 접하며 자극을 받았다.

1829년 여름, 음악원을 졸업하고 빈에서 열린 두 차례의 연주회에서 그는

《'그대의 손을 나에게' (*Là ci darem la mano*) 주제에 의한 변주곡 op.2》를 연주하여 대호평을 받았다. 자신이 추구하는 피아노의 섬세한 연주법이 인정되며, 자신감을 얻은 쇼팽은 바르샤바로 돌아온 후 연주가로 활동하기 위해 《피아노 협주곡 제2번 f단조》를 작곡하였다. 이 곡은 이듬해 1830년 3월에 바르샤바에서 열린 공개 연주회에서 공식 초연되어 대성공을 거두었다. 그는 이어서 《피아노 협주곡 제1번 e단조》를 작곡하고, 바르샤바를 떠나면서 열린 고별 연주회에서 연주하였다. 그 해 11월에 쇼팽은 조국 땅을 밟을 수 있는 기회가 마지막이라고는 생각지도 못한 채, 빈으로 떠난다.

빈으로 가는 도중 친구인 티투스 보이체 호프스키(Tytus Woycie chowski, 1810-1889)를 만나 11월 말에 도착하는데, 얼마 후 바르샤바 동란 소식이 전해졌다. 폴란드를 지배하려던 러시아군에 대항하는 혁명에 참가하기 위해 티투스는 귀국을 서두른다. 쇼팽도 애국자로서 귀국을 결심하지만, 건강의 문제와 음악가는 음악으로서 조국에 봉사해야 한다는 타투스의 만류에 결국 빈에 남게 되었다. 이길 수 있을 거라 믿었던 쇼팽은 러시아 군에 의해 진압된 사실을 듣고 크게 상심하게 되었다. 이 시기에 그는 조국을 향해 느낀 그리움과 이국땅에서의 쓸쓸하고 힘겨웠던 상황을 담아 《혁명》(*Etudes, op.10, No.12*)을 작곡하였다.

(2) 중기

1830년 혁명 이후 빈을 떠나 폴란드에게 우호적이었던 파리로 이주하게 되었다. 이 시기에 쇼팽은 리스트(Franz von Liszt, 1811-1886)와 독일의 지휘자이자 작곡가 겸 피아니스트였던 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809-1847), 표제음악이라는 관현악곡을 확립시켰던 베를리오즈(Louis Hector Berlioz, 1803-1869), 이탈리아 오페라의 전통을 계승·발전시킨 작곡가 로시니(Gioacchino Antonio Rossini, 1792-1868)등 낭만주의 시대

대가들과 교류를 하였다. 특히 오페라 작곡가들과의 만남은 오페라 연주 기법에서 볼 수 있는 템포 루바토의 특성을 쇼팽만의 피아노 음악에 더 잘 표현할 수 있도록 자극이 되었다. 1832년 쇼팽은 파리 플레이엘 홀(Pleyel hall)에서 데뷔연주회를 성공적으로 마치고, 작품 출판 요청을 받았으며, 제자들을 양성하기 시작하였다. 많은 예술가와 지식인들과 문화적 교류를 하며 다양한 음악 활동을 하였다.

1836년 가을, 쇼팽은 친구 리스트의 소개로 조르주 상드(George Sand, 1804-1876)와 처음 만나게 된다. 그 후 그들은 9년간 함께 살면서, 상드는 폐결핵을 앓고 있던 쇼팽에게 헌신적인 간호를 하였다. 그는 상드와 그녀의 두 아이와 함께 마조르카(Majorca)섬으로 요양을 가게 되고, 상드의 간호를 받으며 작곡 활동에 몰두하였다. 이 시기 쇼팽은 《24개의 전주곡》(*Prelude*, op.28)와 《녹턴》(*Nocturne*, op.37)을 작곡하게 된다.

(3) 후기

1839년부터 1846년까지는 상드의 시골주택인 노앙(Nohant)에서 지내며 작곡에 더 몰두하게 된다. 1841년 3월 플레이엘 홀에서 독주회를 열어 대성공을 거두고, 바로 그 다음 해에 다시 파리에서 연주회를 열었으며, 쇼팽의 명예는 점점 높아졌다. 1847년에는 상드와 갈등이 깊어져 결국 이별을 맞이한다. 이 시기에 《환상폴로네이즈》(*Polonaise-Fantasia*, op.28), 《뱃노래》(*Barcarolle*, op.60), 《첼로 소나타》와 같은大作들이 계속 작곡되었다.

1848년 2월 16일 플레이엘 홀에서 오귀스트 프랑썸(Auguste Franck, 1808-1884)과 《첼로 소나타》를 연주하였는데, 파리에서의 마지막 연주회가 되었다. 그는 파리의 2월 혁명으로 인한 혼란스러움을 피해 영국에서 활발한 음악 활동과 연주회를 했지만, 낯선 환경에 적응하지 못하고 다시 파리로 돌아오게 되었다. 건강은 회복될 기미가 보이지 않았으며, 결국 1849년 10월에 39세

의 나이로 생을 마감한다. 파리의 페리 라세즈(Pere-Lachaise)묘지에 안치시켰으며, 유언에 따라 그의 심장은 바르샤바로 옮겨 성 십자가 교회에 묻히게 되었다.

2) 쇼팽의 음악적 특징

쇼팽은 피아노를 낭만주의를 대표하는 악기로 만드는 데 결정적인 역할을 하였다. 그는 전주곡(Prelude), 연습곡(Etude), 야상곡(Nocturne), 왈츠(Waltz), 즉흥곡(Improptu), 뱃노래(Barcarolle), 스케르초(Scherzo), 발라드(Ballade)등 여러 성격의 소품들을 작곡하여 피아노의 다양하고 섬세한 표현 가능성을 최대한 보여주었다.⁶⁾ 성격 소품(Character piece)이란 독일어 Charakterstück에서 유래하였으며, 19세기 음악 중 특정한 분위기나 음악 외적인 사상을 표현한 짧은 음악 작품을 말한다. 낭만시대의 음악과 관련이 깊은 성격 소품은 주로 3부 형식의 단순한 구조로 되어있으며, 독일의 리트(Lied)처럼 서정적인 선율과 화성을 강조한다.⁷⁾ 피아니스트였던 쇼팽은 피아노 음악 속에 빈번한 전조, 수식적인 비화성 음의 사용, 긴 프레이즈 등의 획기적인 작곡기법과 피아노 부분에서 고난도 기술을 요구하는 연주 스타일을 추구하였고, 동시대의 작곡가들보다 시대를 앞서 갔다는 평가를 받았다.⁸⁾ 쇼팽의 작품에서 나타나는 음악적 특징을 살펴보면 아래와 같다.

첫 번째, 쇼팽만의 화성적 색채이다. 그는 대담한 조바꿈과 불협화음의 자유로운 움직임을 빈번하게 사용하였는데, 이러한 불협화음은 드뷔시 이전에는 접할 수 없었던 화성을 만들어냈다. 또한 화성 자체가 선율을 만들었으며, 색채적인 화려함을 부여하는 반음계적 장식화성을 사용하였다. 훗날 바그너와 리스트가 놀랄 만한 반음계적 화성이 나타났다. 화성체계에 색채감이란 관념을 부여한 점에서 쇼팽의 반음계적 화성이 지니는 음악사적 의미는 크다고 할 수 있다.⁹⁾

두 번째, 벨칸토(bel canto)¹⁰⁾양식을 추구했다. 쇼팽의 선율은 그의 음악에서

6) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』, 26.

7) 김혜미, “쇼팽의 음악적 특징을 통해서 본 「Sonata for Cello and Piano in G minor, op. 65」에 대한 분석연구”, 16-17.

8) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』, 27.

9) Hugo Leichtentritt, *Music History & Ideas*. 김진균 역, 음악의 역사와 사상 (서울: 학문사, 1981), 298-299.

중심역할을 한다. 이는 19세기 오페라 아리아에서 영향을 받아 성악적이며, 우아하고 분위기 있는 긴 흐름을 보여준다. 그리고 하나의 선율이 화성변화, 전조, 리듬변형, 장식음 등에 의해 발전되며 반복된다. 쇼팽은 당시 일반적인 화려한 비르투오소(virtuoso)¹¹⁾적인 연주법과 달리 아름다운 음으로 만든 레가토(legato)를 주제로 하여 리듬과 악센트의 변화 및 미묘한 음색의 변화로 섬세한 음악을 만들어 냈다.¹²⁾ 또한 주제를 변화, 발전시키기 위한 반응계적 진행은 고전주의 시대의 작품과는 달리 낭만주의 시대에 흔히 볼 수 있는 선율 구조이다.

세 번째, 쇼팽은 페달을 충분히 사용하였다. 레가토 양식은 19세기 피아노의 페달이 발달하면서 가능해진 피아노 주법이다. 페달은 음과 음 사이를 연결시켜 주거나 배음을 울리면서 피아노 소리를 풍성하게 하는 역할을 한다. 그는 주로 서정적 음악을 추구하였으며, 댐퍼 페달을 사용하여 선율을 지속 시키고 쇼팽 특유의 확장된 반주 음형을 조화롭게 사용하였다.

네 번째, 쇼팽 음악의 특성 중 가장 주목할 만한 ‘템포 루바토’(tempo rubato)이다. 템포 루바토란 “잃어버린 시간”이라는 뜻으로, 엄격한 템포를 완화시키는 의미이다. 쇼팽은 루바토를 연주할 때 오른손은 자유롭게 치더라도 왼손은 동요 없이 일정하게 기본 박자대로 쳐야 한다고 주장했다. 즉 음의 음가를 지키는데 있다. 루바토를 너무 적게 사용하면 곡의 매력과 감정표현을 상실할 수 있고, 반대로 지나치게 사용하면 음악이 너무 감성적이고 유치한 방향으로 흐르게 되기 때문이다. 따라서 곡에 따라 루바토의 사용 정도를 잘 고려하여 연주하여야 한다. 어떤 곡이든 기준이 되는 템포를 중심으로 곡 전체를 이끌어 나갈 수 있는데 루바토는 여기에 좀 더 감동적이고 음악적인 요소를 더해 주는 역할을

10) bel canto. <아름다운 노래>의 뜻. 18세기에 성립된 이탈리아식 발성법의 일종으로 극적인 표현이나 낭만적인 서정보다도 소리 자체의 아름다움과 균등한 공명, 매끈한 창법에 중점을 두고 있다. 음악대사전, (서울: 세광음악출판사, 1996), 695.

11) virtuoso. <덕이 있는>의 뜻. 예술이나 도덕에 상당히 특별한 지식을 가진 사람, 또는 예술의 기교가 뛰어난 사람을 의미하는데 오늘날에는 후자의 뜻으로, 특히 음악에 한해서 사용된다. 클래식 음악용어 사전, (서울: 삼호뮤직, 1977), 185.

12) 홍세원, 『낭만파 음악』 (서울: 연세대학교 출판부, 2010), 207.

한다.¹³⁾

다섯 번째, 쇼팽의 폴란드 민속음악이다. 민속적 소재는 그의 음악적 모체 중 하나로 어릴 때부터 어머니가 부르는 민요와 바르샤바에서의 여러 가지 민속음악을 접하며 자랐다. 1824년에는 리체움의 여름 방학을 맞이해 샤프라니아(Szafrania) 등지를 찾아가 시골 생활 속에 살아있는 민요를 직접 경험하기도 하였다. 이러한 바탕으로 민속 음악의 특징을 받아들이고 섬세한 감정표현, 풍부한 음향과 리듬, 다양한 음색을 결합해 자신만의 음악 어법에 집어넣었다.¹⁴⁾ 폴란드의 마주르카(Mazurka)나 폴로네이즈(Polonaise)의 민속 춤곡들은 쇼팽에 의해서 작품화 되었다. 마주르카는 폴란드의 수도인 바르샤바 주변을 포함하는 마조프셰(Mazowsze)지방에서 마주르인들이 축제 때 춤을 추기 시작한 것으로 16세기에 처음 그 모습을 나타냈다.¹⁵⁾ 일반적으로 마주르카는 3박자 계통의 3부 형식으로 악센트가 둘째 박이나 셋째 박에 나타나며, 붓점 리듬이 많이 사용된다. 악센트는 춤 동작으로부터 영향을 받은 것으로 주로 넷에서 여덟 쌍의 커플의 군무를 위한 음악으로 사용되었고. 스텝에 따라 즉흥연주도 이루어졌다.¹⁶⁾ 쇼팽은 주로 3부분 형식 또는 론도 형식을 즐겨 사용하면서 주제가 반복되는 구조의 특징을 가지고 있다.¹⁷⁾ 폴로네이즈는 폴란드의 옛 민속춤과 민요에서 유래된 춤곡으로 보통빠르기의 3박자의 3부 형식으로 구성되어 있다. 지역마다 조금씩 변형되지만, 흔히 둘째 박 앞에 두 개로 된 16분음표의 여린박이 오는 공통점이 있다. 쇼팽의 폴로네이즈는 귀족적이고 화려한 큰 규모의 작품이다. 대담한 화성기법과 단순한 리듬을 다양하게 변형하여 곡을 긴장감 있게 진행하며, 하나의 선율이 여러 반복과 변형되어 나타나는데 곡을 통일감 있게 해준다.

13) 신미정, “템포와 루바토”, 『피아노 음악』 11월호: 통권 104 (서울: 음악 춘추사, 1990), 77.

14) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』, 19.

15) Anne Swartz, "The Mazurkas of Chopin: Certain Aspect of Phrasing." (Ph. D. diss., University of Pittsburgh, 1973), 28.

16) 유은석, “마주르카(Mazurkas),” 『피아노 음악』 204 (1999), 66.

17) 송무경, “쇼팽의 마주르카 op.33/4에서 나타나는 나폴리 화음의 확장된 기능” 『음악이론포럼 22집』 제1호 (2015), 27.

이 시기의 피아노 음악은 두 방향으로 나뉘어졌다. 18세기의 고전 형식의 소나타가 계속 작곡되었지만, 다른 한편으로는 형식적으로 자유로워지고 구성은 견고해졌다. 대범했던 쇼팽 특유의 화성기법은 후기 작품에 들어와 종종 시대를 앞서갔다고도 할 수 있을 만큼 대담한 영역까지 파고들었다. 훗날 드뷔시(Claude Achille Debussy, 1862-1918)와 스크랴빈(Skryabin, Aleksandr Nikolaevich, 1872-1915)이 쇼팽의 화성법에 관심을 가진 것도 이러한 참신함 때문이었다.¹⁸⁾

18) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』, 27.

2. 쇼팽의 실내악

쇼팽은 피아노 작품이 대부분이지만, 예외적으로 《17개의 폴란드가곡》¹⁹⁾과 네 개의 실내악곡을 남겼다. 특히 네 개의 실내악곡이 모두 첼로가 포함되어 있다는 것이 특징이다. 그 중 하나가 본 논문에서 분석하게 될 작품이다. 쇼팽은 빈 음악원의 교수이자 당대의 유명한 첼리스트 요제프 메르크(Josef Merk, 1795-1852)와 쇼팽과 절친했던 프랑스 출신의 첼리스트 오귀스트 프랑썸(Auguste Franchomme, 1808-1884)과의 교류를 가지며, 첼로에 대한 관심이 많아지면서 실내악 작품을 남기게 된 계기로 볼 수 있다. 이 작품들은 첼리스트들이나 첼로 애호가들을 위해 작곡되거나 헌정되었다.²⁰⁾ 실내악 작품에서도 피아노 작품들과 마찬가지로 폴란드의 민족성과 쇼팽의 서정성이 실내악 작품 속에서도 잘 어우러져있다. 쇼팽의 실내악 작품들은 다음 <표 1>과 같다.

<표 1> 쇼팽의 실내악 작품

작품번호	곡명	조성	악기편성	년도
op.8	피아노 3중주곡	g단조	피아노, 바이올린, 첼로	1828
op.3	서주와 화려한 폴로네이즈	C장조	첼로, 피아노	1829- 1830
-	그랜드 듀오 콘체르탄토	E장조	첼로, 피아노	1832
op.65	피아노와 첼로를 위한 소나타	g단조	첼로, 피아노	1845- 1846

19) 《17개의 폴란드가곡》, (17 Chants Polonaise, op.posth, 74)은 1829-1847에 작곡되어 대부분 유절가곡의 형식을 취하고 있다. 폴란드의 민족적 정서를 잘 표현하였고, 연가곡이 아닌 이 가곡들은 파데레프스키(Ignac Jan Paderewski, 1860-1941)의 교정에 의해 출판되었다.

20) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』, 290.

(1) 《피아노 3중주곡》

《피아노 3중주곡》(*Piano Trio in G minor, op.8*)은 쇼팽의 유일한 피아노 트리오 곡으로 쇼팽의 실내악곡 중 가장 초기에 작곡되었다. 그의 18살 때의 작품임에도 불구하고 특유의 조성, 성악적인 선율, 대위법적인 주제 발전에 의한 고전성, 민속적 춤곡 등의 특징을 보여준다. 전체적으로 피아노의 비중이 커 중심적인 역할을 하지만, 세 악기가 번갈아 연주하면서 서로 협조하도록 의도된 부분도 엿볼 수 있다. 형식과 화려한 연주 효과는 그의 첫 번째 실내악으로서 완성도가 높은 개성적인 작품이라 할 수 있다.²¹⁾ 이 작품은 첼로를 즐기는 음악 애호가이며 포즈난의 대공인 앙투안 라지비유(Antoine Radziwill, 1775-1833)에게 헌정되었다. 후기에 작곡한 《피아노와 첼로를 위한 소나타 g 단조》와 함께 가장 규모가 큰 대작으로 꼽힌다.

(2) 《서주와 화려한 폴로네이즈》

《서주와 화려한 폴로네이즈》(*Introduction and Polonaise for Cello and Piano in C major, op.3*)는 1829년에 작곡되었다. 쇼팽의 실내악 작품 중 가장 널리 알려져 있고 많이 연주되는 작품이다. 초기 작품이지만, 셋잇단 음표와 넷잇단음표의 동시 사용과 반음계 음형, 교묘한 조바꿈으로 훗날 쇼팽 음악에서 드러날 특징을 엿볼 수 있다. 또한 서주의 우아하고 환상적인 선율은 쇼팽다운면서도 첼로의 음색으로 표현하기에 적절하다.²²⁾ 이 작품은 앙투안 라지비유(Antoine Radziwill, 1775-1833) 공작 부녀를 위해 작곡되었지만, 당시 유명한 첼리스트이자 빈 음악원의 교수였던 요제프 메르크(Josef Merk, 1795-1852)에게 헌정되었다.

21) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』, 282.

22) 권선화, “쇼팽의 실내악에 나타난 폴란드 민속음악의 특징 -첼로 소나타 g단조 op.65를 중심으로” (한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2011), 20.

(3) 《그랜드 듀오 콘체르탄토》

《그랜드 듀오 콘체르탄토》(*Grand Duo on Themes from Meyerbeer's 'Robert le diable' Concertante for Cello and Piano in E major, KKllb-1*)는 파리의 출판업자 슐레장죄(Maurice Schlesinger, 1798-1871)의 부탁으로 작곡된 첼로와 피아노를 위한 곡이다.²³⁾ 1831년, 파리로 간 쇼팽은 여러 음악을 접했고, 마이어베어의 오페라 《악마 로베르》(*Robert le diable*)의 웅장한 기세에 압도된다. 결국 이듬해인 1832년에 첼로와 피아노를 위한 대2중주곡이라는 형식으로 작곡을 하게 된다. 당시, 첼리스트 프랑쉴이 첼로 부분의 작곡을 도와준 것으로 알려져 있다. 그런 의미에서는 쇼팽과 프랑쉴의 공동 작품이라고도 할 수 있다.

(4) 《피아노와 첼로를 위한 소나타》

본 논문에서 연구하게 될 《첼로 소나타》는 쇼팽의 유일한 첼로 소나타이다. 1845년에 그의 친한 친구이자 첼리스트인 오귀스트 프랑쉴(Auguste Franchois, 1808-1884)을 위해 작곡하였다. 젊은 시절 작곡한 《그랜드 듀오 콘체르탄토》를 프랑쉴과 함께 작곡한 경험을 바탕으로 첼로와 피아노의 표현력을 자세히 연구하면서 1년 넘게 이 곡을 다듬었다. 이 작품에 대한 설명은 다음 장에서 자세히 다루도록 한다.

23) 음악지우사 편, 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』, 293.

3. 작곡 배경 및 전체 구성

《첼로 소나타》는 쇼팽의 유일한 첼로 소나타이자 그의 생애 마지막 소나타이다. 1844년 《피아노 소나타 제3번, op.58》을 작곡한 다음해에 착수하여 1846년에 완성되었다. 쇼팽은 실내악 작품을 대부분 초기에 작곡하였다. 중기 이후에는 오직 피아노 독주곡만을 작곡하고 피아노의 다양하고 섬세한 표현 가능성을 보여주며 자신만의 음악성을 추구해 나갔다. 그러다가 그의 절친한 친구인 첼리스트 오귀스트 프랑썸(Auguste Franchomme, 1808-1884)을 위해서 만년인 1845년 가을, 쇼팽은 첼로 소나타 작곡을 시작했다. 프랑썸은 쇼팽이 파리에서 지냈을 때 여러 면에서 도움을 주었으며, 쇼팽 작품에 필사까지 할 정도로 가까운 사이였다. 그런 오랜 친구에게 쇼팽은 보답하는 의미를 담아 첼로와 피아노의 표현 능력이 최고치로 발휘될 수 있도록 작곡했다고 한다.

출판은 1847년에 되었으며, 그 해 3월 쇼팽의 자택에서 쇼팽의 피아노와 프랑썸의 첼로로 비공식적으로 초연되었다. 공개적으로는 1848년 2월 플레이엘 홀에서 연주되었다. 쇼팽이 자신의 마지막 연주회에서 《첼로 소나타》를 연주했다는 것은 그만큼 이 곡이 갖는 의미가 크다고 볼 수 있다.

이 곡은 총 네 악장으로 이루어져 있다. 제1악장과 제4악장은 소나타 형식으로 구성되어있지만, 제시부의 확장과 발전부에서는 제1주제만을 등장시키고, 재현부에서는 제1주제가 생략된 채 제2주제만 재현한다. 고전소나타에서는 빠른 템포의 제1악장 뒤에는 느린 템포의 제2악장이 뒤따르는 것이 일반적이지만, 이 곡에서는 빠른 빠르기의 제2악장이 3부 형식으로 먼저 나오고, 제3악장은 느린 3부 형식으로 구성되어있다. 고전시대의 전통적인 소나타 형식의 틀 안에서 많이 자유로워진 쇼팽만의 특징이 돋보이는 작품이다. 《첼로 소나타》의 네 악장 구성을 정리하면 다음 <표 2>와 같다.

<표 2> 쇼팽의 《첼로 소나타》 구성

악장	형식	빠르기	조성	박자
1악장	소나타 형식	Allegro moderato	g단조	4/4
2악장	3부 형식	Allegro con brio	d단조	3/4
3악장	3부 형식	Largo	B♭ 장조	3/2
4악장	소나타 형식	Allegro	g단조	2/2

《첼로 소나타》의 제1악장과 제4악장은 일반적으로 소나타 형식으로 구성되어 있다. 하지만 제시부 확장과 제1주제만 등장하는 발전부, 그리고 제2주제만 재현하는 재현부의 이러한 형식은 소나타 형식 외에 새로운 형식으로도 제시할 수 있다. 제1악장은 발전부와 재현부를 크게 하나로 묶어 제시부, 발전부+재현부라는 2부분 형식으로 볼 수 있으며, 제4악장은 A-B-A'-B'-A"-코다의 론도 형식으로 제시할 수 있다. 이 형식에 대한 설명은 본문에서 구체적으로 살펴보려한다.

Ⅲ. 《첼로 소나타 op.65》 제1악장 및 제4악장 분석

1. 제1악장 분석

1) 소나타 형식으로 바라본 제1악장

쇼팽의 《첼로 소나타》 제1악장은 Allegro moderato의 빠르기를 가지며, g단조의 4/4박자이다. 일반적으로 소나타 형식의 구성으로 알려져 있다. 이에 따르면 제시부(마디1-113), 발전부(마디114-174), 재현부(마디175-227), 코다(마디227-234)로 이루어져 있고, 이러한 소나타 형식이라는 전제하에 제1악장을 분석해보도록 한다.

제시부는 제1주제부(마디1-51a), 종결약절(마디51b-60), 제2주제부(마디61-88a), 종결주제(마디88b-99), 코데타(마디100-113)로 이루어져있다. 제1주제는 g단조로 제시되고, 제2주제는 원조의 관계장조인 B♭ 장조로 제시된다. 발전부에서는 제1주제의 요소를 가지고 있으며, B♭ 장조로 등장한다. 재현부는 제1주제가 생략된 채 제2주제만 연주한다. 제시부의 제2주제 조성인 g단조에서 같은 으뜸음조인 G장조로 등장한 후 대종결구를 거치며 곡이 마무리된다. 제1악장의 구성을 정리하면 다음 <표 3>과 같다.

<표 3> 쇼팽의 《첼로 소나타》 제1악장의 구성

형식구조		마디	조성
제시부	제1주제부	1-51a	g단조
	종결악절	51b-60	
	제2주제부	61-88a	B \flat 장조
	종결주제	88b-99	
	코데타	100-113	
발전부	제1주제부 요소	114-174	B \flat 장조
재현부	제2주제부	175-202a	G장조
	종결주제	202b-213	
	코데타	214-227a	
코다	대종결구	227b-234	G장조

(1) 제시부 분석

① 제1주제부

제1주제부는 서주악구(마디1-8a), A(마디8b-20a), B(마디20b-42a), A' (마디42b-51a)의 네 부분으로 구성되어 있다. 서주악구는 첼로의 제1주제 선율이 나오기 전까지 주제를 암시하는 피아노의 솔로 부분이다. 못갓춘마디에서 시작되는 붓점 리듬과 4분음표로 서정적인 선율을 연주한다. 서주악구는 a(마디1-4)와 b(마디5-8a)의 대조적 악구로 이루어져있다. 악구 a의 오른손에서는 주제선율이 나오고 왼손은 오른손과 반진행적인 화음을 보여준다. 악구 b는 16분음표의 아르페지오로 도약하였다가 반대로 하행하며 쇼팽의 화려한 피아노 기교를 보여준다. 서주악구는 마디4에서는 V_7 의 화음으로, 마디8에서는 V_7 의 1전위와 페르마타로 보다 긴장감을 자아내며 본격적인 주제선율을 준비한다 <악보 1>.

<악보 1> 제1악장, 마디1-8

Allegro moderato.

Violoncello.

Pianoforte.

서주악구 a

주제선율

sostenuto

5

서주악구 b

5

f > *dolce*

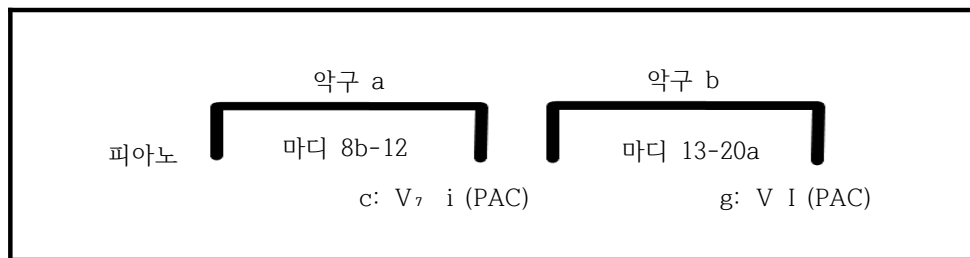
f

본격적인 제1주제는 악절 A의 첼로에서 강하게 나타난다. 마디8의 피아노 전주의 종결과 동시에 주제 선율이 시작되는 종지의 구조를 이루게 되는데, 이러한 작곡 기법은 고전소나타에서 찾아보기 힘들다.²⁴⁾ 제1주제는 마디8의 마지막 박자에서 시작하는 첼로만의 음색으로 구슬픈 감정을 호소하고, 후반부에 빠르게 움직이는 역동성을 드러낸다. A는 악구 a(마디8b-12)와 악구 b(마디13-20a)로 이루어져있다. 악구 a에서는 마디1-4의 피아노 선율이 첼로에서 유사하게 나온다. 악구 b는 분위기는 유사하지만 새로운 선율이 나오면서 악구가 8마디로

24) 안정진, “F.Chopin의 Cello Sonata in g minor op.65에 대한 연구” (이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2009), 7.

확장된다. 따라서 주제악절 A는 불규칙적인 구성을 가진 대조악절로 볼 수 있다 <악구도해 1>.25) 마디13-17에서 셋잇단음표와 16분음표를 통해 첼로의 움직임이 빨라지면서 연장된 후 마디18-19에서 D음의 긴 음을 내면서 c단조로 넘어간다. 마디 9에서 나타나는 제1주제에 대한 피아노 반주는 침표가 첫 박에 나오면서 구슬픈 선율을 완화시켜주며 마디11, 13, 16을 통해 계속해서 반복한다. 마디16에서 피아노의 오른손 셋째박이 G⁶음까지 올라가면서 첼로의 낮은 선율과의 대조를 보여준 뒤 같은 음역에서 순차진행 할 때 피아노는 떨어지는 대조를 보이며 화려함을 더 강조해준다. 마디 18에서 첼로가 D음에서 머물고 있을 때 피아노 반주는 움직이는 리듬의 대조를 보여준다 <악보 2>.

<악구도해 1> 제1악장의 제1주제부, 마디8-20



25) 서주악구는 디자인에서 대조적이거나 종지에서 선행악구와 후행악구 모두 반종지(HC)로 이루어져 있기에 악절의 형태를 가지지 않는다. 반면 주제악절 A는 선행악구와 후행악구가 반종지(HC)와 완전정격종지(PAC)로 종지의 약/강을 이루고 있기에 대조악절로 볼 수 있다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』 (서울: 예술, 2004), 176-179.

<악보 2> 제1악장, 마디8-20

주제악절 A

제1주제

악구 a

악구 b

악구 b 확장

악절 B의 마디24 첼로에서 제1주제가 변형이 되어 나온다. 피아노 오른손에서는 8분음표 리듬의 반복으로 첼로의 당김음 리듬으로 변환된 선율을 강조한다. 마디30에서 붓점 리듬을 첼로와 피아노가 서로 주고받으며, 마디32의 첼로에서 8분음표 리듬이 앞 붓점 리듬에서의 긴장감을 해소시켜주며, 피아노는 16분음표 리듬으로 분할되어 진행된다 <악보 3>.

<악보 3> 제1악장, 마디24-33

악절 B 제1주제 변형

24

28 *cresc.* *f* 붓점리듬 주고받음

31 *f* 16분음표 리듬 분할

마디35에서 첼로의 하행하는 셋잇단음표의 붓점 리듬이, 피아노에서는 상행하는 피아노의 셋잇단음표 리듬이 서로 반진행을 한다. 마디36에서 첼로의 넓은 음폭으로 c단조로 전조된 걸 볼 수 있으며, 마디24 첼로에서 나온 주제선율이 변형되어 피아노 오른손에 드러난다 <악보 4>.

<악보 4> 제1악장, 마디35-38

35

37

마디24의 주제선율 변형

악절 A'에서는 첼로가 주제선율을 변형하여 연주한다. 이때 마디48-50a의 피아노에서도 오른손에 의해 주제의 첫 부분을 이어 받는다 <악보 5>.

<악보 5> 제1악장, 마디42-51

악절 A'

The musical score is divided into three systems, each with a cello part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves).
 - **System 1 (Measures 42-44):** The cello part begins with a *sf* dynamic and a *dim.* marking. A bracket above the staff indicates '주제선율 변형' (Transformation of the main melody). The piano accompaniment starts with a *sf* dynamic and includes a *dim.* marking and a *p* dynamic.
 - **System 2 (Measures 45-47):** Both the cello and piano parts feature a *cresc.* (crescendo) marking.
 - **System 3 (Measures 48-51):** The piano accompaniment starts with a *f* dynamic. The cello part includes a triplet of eighth notes. The piano part ends with a *p* dynamic.

② 연결부

연결부는 마디51b-60이다. 첼로에서 새로운 선율을 연주하는 독립적 연결부이다. 피아노는 주제의 리듬과 같은 음형으로 시작하지만, 단순한 아르페지오로 첼로 선율의 화성을 채운다.

③ 제2주제부

제2주제부는 마디61-88a이다. 조성은 g단조와 관계장조인 B♭장조로 나타난다. 조성에서는 대조를 보이지만, 여리게 시작하여 정적이면서도 우수에 젖은 성격이 제 1주제와 비슷하게 나온다. 제2주제는 2마디 동기가 두 번 반복되는 제시구(마디61-68a)와 새로운 선율을 사용하여 주제를 진행하는 전개구(마디68b-77)로 이루어진 ‘센텐스’²⁶⁾의 구조를 가지고 있다 <악구도해 2>. 마디61-64는 제시부의 1주제처럼 피아노가 먼저 연타음을 사용하는 수직적 화성구조로 주제선율을 제시한 뒤 마디65-68a에서 첼로가 유사한 반복악구를 이어받는다. 한층 더 음영있는 선율로 제시부의 제2주제가 피아노와 첼로에서 반복되고 전조를 거듭하며 주제를 발전시킨다 <악보 6>.

26) 통일성과 균형을 중시하던 고전시대의 미학이 잘 담긴 형식 단위가 있다. ‘센텐스’라고 부르는 이 형식은 고전시대 소나타의 주제(theme)를 담는 그릇으로 자주 사용되었다. 제시구에는 ‘기초악상’이라 불리는 ‘모티브’가 제시되며, 그것의 반복이 나타난다. 전개구는 기초악상을 이어가다가 종지에 도착하는 과정을 포함한다. 기초악상을 작은 단위로 분절화 시켜 이를 가공하거나, 앞선 부분과 관련 없는 새로운 선율 요소를 제시해 흐름을 이어가기도 한다. 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』 (서울: 예솔, 2018), 20.

마디68b-72a의 피아노 오른손의 음형이 마디77-80의 첼로에서 이어받는다.
 마디78b-81a의 피아노 왼손에서는 마디70-73a의 첼로 선율을 모방한다 <악보
 7>.

<악보 7> 제1악장, 마디68-81

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 68-72) shows the piano part with a treble clef and a bass clef. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 72-81) continues the piano part and introduces a cello part in the bass clef. The piano part continues with complex textures in both hands. The cello part has a melodic line that is annotated with '피아노 선율 모방' (Piano melody imitation) and '마디 70의 첼로 선율 모방' (Cello melody imitation of measure 70). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

마디81에서 첼로는 상행하면서 크레센도 되지만, 피아노는 대조적으로 하행하면서 디미누엔도 된다. 이러한 구조는 첼로를 더 효과적으로 부각시켜준다 <악보 8>.

<악보 8> 제1악장, 마디81-83

The musical score for measures 81-83 consists of three staves. The top staff is the cello part, starting with a forte (f) dynamic and a crescendo hairpin, ending with a fermata. The middle staff is the piano part, starting with a forte (f) dynamic and a decrescendo hairpin, ending with a fermata. The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

④ 종결주제

종결주제는 마디88b-99이다. 성악적인 첼로 선율로 시작된다. 마디92-99에서 피아노의 왼손과 오른손이 16분음표로 이루어진 음형을 번갈아가며 주고받는다. 마디98에서는 첼로와 피아노 오른손이 음형을 자연스럽게 교차하며 선율적 통일을 준다 <악보 9>.

<악보 9> 제1악장, 마디92-99

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part includes a prominent 16-measure rhythmic pattern in the right hand, which is repeated and highlighted with a box and the annotation "16분음표 유행 반복" (16-measure note pattern repetition). The piano part also features various articulations such as accents (>) and slurs. The vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a long melodic phrase in measure 92. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

⑤ 코데타

코데타는 마디100-113이다. 마디100부터 첼로의 빠른 16분음표가 나타난다. 이어 마디104의 피아노 반주 음형이 16분음표로 반복하며 민속 춤곡의 느낌을 받을 수 있다. 종지 전 연장되는 딸림음 D음을 지속하며 발전시킨다. 이는 쇼팽이 보수적 낭만주의자라는 특징을 보여주며, 발전부로 가는 연결을 해준다 <악보 10>.

<악보 10> 제1악장, 마디100-107

16분음표 음형 반복

100

102

104 D음 지속

106

(2) 발전부 분석

발전부는 마디114-174이다. 발전부에서는 고전소나타와는 다르게 발전적인 요소는 없고 제1주제만이 펼쳐져 변형되어 계속 등장한다. 제1주제 서주악구의 관계장조인 B♭ 장조로 전조되어 피아노에서 연주된다. 서주악구의 선행악구가 끝난 뒤 후행악구가 마디119-129까지 확장되며 피아노의 기교가 잘 드러난다. 마디 122-125의 피아노에서 A음이 길게 지속되며, 첼로는 발전된 제1주제를 연주하며 카덴짜 같은 특징을 보여준다 <악보 11>.

<악보 11> 제1악장, 마디114-129

114

서주악구 a

119

서주악구 b

제1주제 발전

122

서주악구 b 확장

A음 지속

127

pp

마디130-144의 첼로에 의해 제1주제의 선율이 발전되며. 마디133-136의 피아노에서 변형된 선율을 이어받는다. 제시부와 같은 형태로 마디147-148은 하행하는 첼로와 대조적으로 상행하는 피아노의 스케일이 긴장감을 몰고 간다 <악보 12>.

<악보 12> 제1악장, 마디130-148

제1주제 선율 변형

The musical score consists of four systems, each with a cello part on the top staff and a piano part on the bottom staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Measure numbers 130, 134, 137, and 139 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *ten.*, *p*, *cresc.*, *f*, *dolce*, and *fp*. The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns. The cello part provides a melodic line that evolves throughout the passage.

141

f

Musical score for measures 141-142. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. Measure 141 features a melodic line in the bass staff and a complex piano accompaniment in the grand staff. Measure 142 continues the melodic line and piano accompaniment.

143

Musical score for measures 143-144. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. Measure 143 features a melodic line in the bass staff and a complex piano accompaniment in the grand staff. Measure 144 continues the melodic line and piano accompaniment.

145

Musical score for measures 145-146. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. Measure 145 features a melodic line in the bass staff and a complex piano accompaniment in the grand staff. Measure 146 continues the melodic line and piano accompaniment.

147

più f

Musical score for measures 147-148. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. Measure 147 features a melodic line in the bass staff and a complex piano accompaniment in the grand staff. Measure 148 continues the melodic line and piano accompaniment. The dynamic marking *più f* is present.

마디149-164는 제시부의 마디36과 같은 음형이 마디149의 피아노에서 d단조로 전조되어 나타나며, 장2도 상행하여 연주된다. 마디155-156에서도 마디34-35에서 나타난 음형이 나온다 <악보 13>.

<악보 13> 제1악장, 마디149-156

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats).
 - **System 1 (Measures 149-151):** The vocal line starts at measure 149 with a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) and continues with a melodic line. The piano accompaniment features a strong bass line with chords. Annotations include '제시부의 마디36과 같은 음형, 장2도 상행' pointing to the vocal line and 'd단조로 전조' pointing to the piano accompaniment.
 - **System 2 (Measures 152-154):** The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.
 - **System 3 (Measures 155-156):** The vocal line features a triplet of eighth notes (B-flat, A, G) in measure 155. The piano accompaniment also features triplets in both hands. An annotation '마디34-35의 음형' points to the piano accompaniment in measure 155.

마디165에서 첼로의 넓은 음폭으로 긴장감이 극대화되다가 음역이 떨어지면서 해소된다. 피아노에서는 마디155의 음형이 계속해서 반복된다. 마디169에서 마디 119-130의 음형이 변형되어 피아노에서 셋잇단음표 옥타브로 유니즌 되어 상행한다. 첼로는 3옥타브까지 음폭이 확대 되는 걸 볼 수 있다. 발전부에서는 분산 화음과 옥타브의 수직적인 움직임, 풍성한 화성, 빈번한 전조, 다양한 음역대를 사용하며, 기교를 보이는 피아노와 거침없는 첼로의 많은 변화를 가지며 발전부를 끝맺는다 <악보 14>.

<악보 14> 제1악장, 마디165-174

The musical score consists of three systems. The first system (measures 165-168) shows the cello part starting with a melodic line and the piano part with a dense chordal texture. Annotations include 'stretto' and 'ff' for both parts, and '마디 155 음형 반복' (repetition of measure 155 pattern) for the piano. The second system (measures 169-171) features the cello moving up three octaves ('3옥타브 상행') and the piano playing triplets ('3') that move up an octave ('옥타브로 유니즌, 상행'). The third system (measures 172-174) shows the cello with a long note and the piano with a complex, fast-moving texture.

(3) 재현부 및 코다 분석

재현부는 마디175-227a이다. 제1주제만은 생략한 채 제2주제만을 재현하며, G 장조로 전조된다. 마디175-226은 제시부의 제2주제를 단3도 아래에서 변화 없이 진행되고, 마찬가지로 피아노와 첼로가 주선율을 주고받으며 재현부를 시작한다.

코다는 마디227b-234이다. 마디227b에서 피아노 오른손에서 제시부의 제1주제의 변형이 재등장하며 음형을 반복, 강조하면서 원조인 g단조로 돌아오며 연장된다. 전통적인 종지법인 으뜸음 연장에 의한 부분으로 V도에서 I도로 1악장을 마무리한다 <악보 15>.

<악보 15> 제1악장, 마디227-234

The musical score for measures 227-234 is presented in two systems. The first system covers measures 227 to 230. In measure 227, the bass clef staff begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line. The piano staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic, featuring a chordal accompaniment. A label '제1주제 변형 반복' (First subject variation repeat) is placed above the piano staff. The second system covers measures 231 to 234. Measure 231 is marked *rallent.* (ritardando) in both staves. The piano staff includes a *dim.* (diminuendo) marking. The bass clef staff has a *ff* dynamic. The system concludes with a *a tempo* marking and a final chord in the piano staff.

2) 2부분 형식으로 바라본 제1악장

앞에서 필자는 《첼로 소나타》의 제1악장을 소나타 형식으로 바라보았다. 18세기 말의 고전주의 소나타 형식은 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791), 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)에 의해 그 위치가 굳어졌으며, 소나타라는 의미는 소나타 형식을 포함한 고전주의의 대표적 음악장르로 발전하게 된다.²⁷⁾ 이후 낭만시대의 피아노 소나타는 다양한 시도를 보여준다는 점에서 흥미로우며, 피아노의 표현 가능성을 확장하고 음악의 형식적 측면보다 표현성에 더 많은 관심을 가져 다양한 시도를 보여준다는 점에서 더할 나위 없이 중요하다.²⁸⁾ 고전시대의 소나타는 보통 서너 개의 악장으로 구성되어있으며, 일반적으로 빠름-느림-빠름의 순서로 구성된다. 하지만 쇼팽의 《첼로 소나타》 작품에서 나타난 낭만시대의 소나타를 살펴보면 4악장 체제를 유지하지만, 제1악장의 재현부에서 제1주제를 생략한다는 점과 제2악장에서 빠른 스케르초 악장이 나온 뒤 제3악장의 느린 악장 순서로 배치하였다.

《첼로 소나타》 제1악장의 발전부에서는 제1주제가 발전되며, 재현부에서는 제2주제만이 재현된다는 자유로운 구성을 근거로 제시부, 발전부+재현부의 2부분 형식으로 쇼팽의 세 개의 피아노 소나타 중 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장을 비교해보았다.

《피아노 소나타 제2번, op.35》²⁹⁾는 1839년 여름 주르주 상드의 고향 노앙의 본가에서 작곡되었다. 느린 3악장의 장송 행진곡은 이 곡이 완성되기 3년 전인

27) 박정연, “소나타형식의 발전과 낭만 피아노 소나타의 특징 연구 -<F. Chopin 3개의 피아노 소나타>를 중심으로-” (국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2018), 7.

28) 김경임, 『피아노 소나타』, (대구: 경북대학교 출판부, 2002), 258.

29) 《피아노 소나타 제2번, op.35》 제1악장에 대해서는 다음의 문헌들을 참고하였다. 허윤정, “쇼팽 피아노 소나타 제2번 b♭ 단조, op.35에 대한 분석연구” (국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2005), 17-28; 오영주, “F. Chopin의 Piano Sonata in b♭ minor, op.35에 관한 분석연구” (목포대학교 대학원 석사학위 논문, 2016), 13-26; 정희란, “쇼팽 피아노 소나타 No.2 op.35와 No.3 op.58의 비교 분석” (가톨릭대학교 대학원 석사학위 논문, 2000), 30.

1837년에 먼저 작곡되었다. 제1악장은 Grave-Doppio movimento(2배의 속도로)의 빠르기를 가지며, b b 단조의 2/2 박자로 구성되어있다. 선행 논문들을 살펴보면 제시부, 발전부, 재현부의 소나타 형식으로 대부분 제1악장을 연구하였다. 짧은 서주부로 시작되며, 제시부의 제1주제와 제2주제의 길이가 확장되었다. 발전부에서는 제1, 2주제를 발전시키고, 재현부에서는 제1주제가 생략되고 제2주제만 재현된다. 하지만 필자는 《피아노 소나타 제2번, op.35》의 제1악장을 2부분 형식이라는 가능성을 열어두고 분석을 해보았다.³⁰⁾ 제시부에서 A와 B를 제시한 뒤, 발전부에서도 A와 B의 발전으로 구성되어있다. 하지만 발전부에서는 제1주제 요소의 비중이 많으므로 A'로 보았다. 재현부에서는 다시 B의 등장하므로 B'로 재현한다. 그러므로 제시부(A, B), 발전부+재현부(A'+B')의 2부분 형식으로 봐도 타당하다. 《피아노 소나타 제2번》을 소나타 형식과 2부분 형식으로 바라본 제1악장의 구조를 비교하면 다음 <표 4>과 같다.

<표 4> 소나타 형식과 2부분 형식으로 바라본 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장 구성

소나타 형식		마디	마디	2부분 형식
제시부	제1주제부	1-40	1-104	A
	제2주제부	41-104		B
발전부	제1, 2, 3, 4부분	105-168	105-228	A'
재현부	제2주제부	169-228		B'
코다	대종결구	229-241	229-241	코다

30) 《첼로 소나타》 제1악장과 제4악장에서 제시부의 제1주제와 제2주제는 이후 본 논문에서 A와 B로 칭한다.

쇼팽의 후기 작품인 《첼로 소나타》 제1악장을 소나타 형식이 아닌 2부분 형식이라는 가능성을 두고 분석을 하면 다음과 같다. 제시부에서는 A와 B에 많은 비중을 두었으며, 발전부에서는 A'만 발전이 된다. 또한 재현부에서는 A가 생략된 채 B만 재현되므로 B'로 본다. 따라서 A'와 B'를 하나의 큰 부분으로 묶어 제시부(A, B), 발전부+재현부(A'+B')의 2부분 형식이라는 결론이 나온다. 소나타 형식과 2부분 형식으로 바라본 제1악장의 구조를 비교하면 다음 <표 5>와 같다.

<표 5> 소나타 형식과 2부분 형식으로 바라본 제1악장 구성

소나타 형식		마디	마디	2부분 형식
제시부	제1주제부	1-113	1-113	A
	연결부			
	제2주제부			B
	종결주제			
	코데타			
발전부	제1주제부 요소	114-174	114-227	A'
재현부	제2주제부	175-227		B'
	종결주제			
	코데타			
코다	대종결구	228-234	228-234	코다

쇼팽의 《첼로 소나타》와 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장은 고전소나타의 제1악장 형식인 소나타의 형식을 바탕으로 하고 있다. 재현부에서는 제시부와

거의 비슷하며 약간의 변화만 일어나지만, 발전부에서는 주제의 전개와 발전이 미흡하여 제1주제의 반복진행으로 발전시키고 있다. 쇼팽은 제1주제가 발전부에 많이 사용되었으므로 그것을 제시부에 되풀이 하는 것은 음악적으로 불균형한 느낌을 주기에 제2주제를 사용한다는 것으로 해석하였다.³¹⁾ 재현부에서의 제1주제 생략을 흔히 구조적 약점으로 간주하는 경우가 많으나 이것은 강력한 압축으로 구조적 긴장을 유지하는 교묘한 방법이다. 이러한 구성은 소나타 형식사에 끼친 쇼팽의 주요공헌 중 하나이다.³²⁾ 만약 이와 같은 진행이 쇼팽에 의해 창조된 것이 아니더라도, 끝에서 최절정을 이루는 진행은 쇼팽의 트레이드마크로 인정될 정도로 그가 선호하는 것이다.³³⁾

31) 윤양석, 『음악 형식론』 (서울: 세광음악출판사, 1989), 124.

32) Alan Walker. 김경임역, 『쇼팽연구』 (서울: 태림출판사, 1997), 290.

33) 김미옥, “쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들” 『음악이론연구』 15, (2010), 85.

2. 제4악장 분석

1) 소나타 형식으로 바라본 제4악장

쇼팽의 《첼로 소나타》 제4악장은 Finale Allegro의 빠르기를 가지며, g단조의 2/2박자이다. 소나타 형식으로 구성되었다고 알려져 있으며, 이를 기반으로 제시부(마디1-72), 발전부(마디73-113), 재현부(마디113-164), 코다(165-199)의 구성으로 나누어 볼 수 있다. 제4악장을 소나타 형식이라는 전제하에 분석해 보도록 한다. 제시부의 제1주제부(마디1-18), 연결부(마디19-34a), 제2주제부(마디34b-52), 코데타(마디53-72)로 이루어져있다.

제시부의 제1주제는 g단조로 제시되고, 제2주제는 c단조로 제시된다. 발전부는 제1주제 요소를 가지고 있으며, 원조인 g단조로 등장한다. 재현부는 제1주제가 생략된 채 제2주제만 연주하며, g단조의 5도 위인 d단조로 전조된다.

제4악장은 전체에 걸쳐 피아노와 첼로의 선율이 엇갈려 노래하며 다양한 리듬이 반복적으로 등장한다. 특히 민속 음악인 마주르카의 리듬적 특징인 붓점 리듬이 두드러지게 나타나는 악장이다. 제4악장의 구성을 정리하면 다음 <표 6>과 같다.

<표 6> 쇼팽의 《첼로 소나타》 제4악장 구성

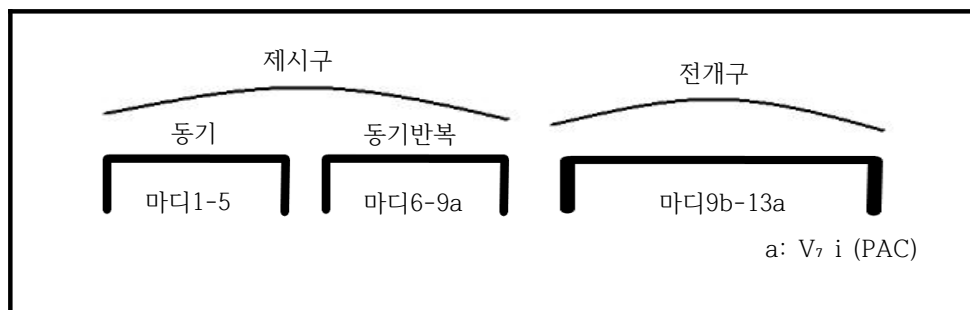
형식구조		마디	조성
제시부	제1주제부	1-18	g단조
	연결부	19-34a	
	제2주제부	34b-52	c단조
	코데타	53-72	
발전부	제1주제 요소	73-98a	g단조
	연결부 요소	98b-113a	
재현부	제2주제부	113b-131	d단조
	코데타	132-147	
			148-164
코다	대종결구	165-199	G장조

(1) 제시부 분석

① 제1주제부

제시부의 제1주제부는 마디1-18이며, g단조이다. 붓점 리듬과 셋잇단음표의 음형이 주로 쓰이며, 풍부한 화성과 반음계진행이 마디1-34에 걸쳐 다양하게 변형, 발전된다. 제1주제는 동기가 두 번 반복되는 제시구(마디1-9a)와 새로운 선율의 주제를 진행하는 전개구(마디9b-13a)로 이루어진 ‘센텐스’구조이다 <악구도해 3>. 제시구에서 피아노가 주제선율을 제시한 뒤 첼로가 주제를 이어 받는다. 마디12의 첼로 음형이 마디14, 16, 17, 18에 걸쳐 당김음 리듬으로 장2도로 하행하며 동형 진행한다 <악보 16>.

<악구도해 3> 제4악장의 제1주제부, 마디1-13



<악보 16> 제4악장, 마디1-18

Finale.
Allegro

제시구

제1주제, 동기

f

동기반복

f

p

전개구

첼로음형반복

cresc.

cresc.

f

fz

p leggiero

p

rall.

rall.

② 연결부

연결부는 마디19-34a이다. 제1주제를 피아노 오른손이 연주 한 뒤 마디23에서 첼로가 연주한다. 마디31에서 피아노의 셋잇단음표 하행으로 제2주제를 연결해 준다. 제1주제의 선율이 나오므로 종속적인 연결부라 할 수 있다 <악보 17>.

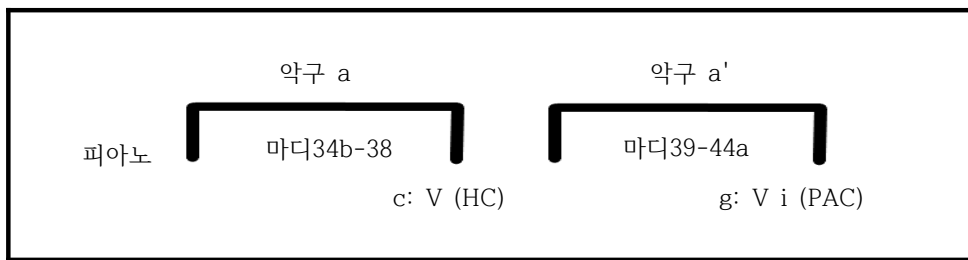
<악보 17> 제4악장, 마디19-26

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 19 to 22. It features a cello part in the upper staff and a piano part in the lower staff. The piano part begins with a first theme marked 'mf' and 'a tempo'. The second system covers measures 23 to 26. The cello part enters in measure 23 with a triplet. The piano part continues with a descending triplet in measure 31, which serves as a transition to the second theme. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

③ 제2주제부

제2주제부는 A(마디34b-44a), A'(마디44b-52)의 두 악절로 구성되어 있다. 악절 A에서 c단조로 시작하며 유사악절(a+a')로 구성되어있다 <악구도해 4>. 첼로는 움직임이 많이 없고 우울한 느낌을 주지만, 피아노 반주에서는 스타카토로 인해 분위기를 가볍게 만들어주며 첼로 선율을 돋보이게 한다. 주제선율이 악구 a(마디34b-38)의 네 마디를 걸쳐 첼로에서 먼저 나온다. 뒤이어 악구 a'(마디39-44a)의 피아노가 주제선율을 이어받는다. 악절 A'는 첼로와 피아노의 깊이 있고 폭넓은 음색이 특징인 부분이다. 제1주제와는 대조된 분위기를 지닌다. 첼로의 주제선율 시작으로 중음 주법으로 강조된다. 붓점 리듬이 8분음표 리듬으로 순화되며, 셋잇단음표 리듬의 피아노 파트 리듬과 대조를 이룬다. 악절 A와 A'에서 주제선율이 계속해서 등장하는 것을 볼 수 있는데 이러한 음형 반복은 민속적 춤곡의 영향을 받았다고 할 수 있다. 마디52에서는 제시부의 마디5 음형을 피아노가 화려하게 하행하면서 코데타로 연결해준다 <악보 18>.

<악구도해 4> 제4악장의 제2주제부, 마디34-44



<악보 18> 제4악장, 마디35-52

제2주제부, 악구 a

악구 a'

제2주제 리듬변형

악절 A

악절 A'

마디 5 음형

④ 코데타

코데타는 마디53-72이다. 붓점 음형이 코데타 전체에서 반복되는데 민속적 춤곡의 요소로 볼 수 있다. 피아노 부분의 마디57부터 피아노 베이스 라인을 첼로가 똑같이 노래하며, 주제선율을 번갈아가며 노래한다. 마디61-64의 피아노의 셋잇단음표에 첼로의 붓점 리듬을 3:4의 수직적인 대조를 보여주며 악절 A'의 2:3보다 훨씬 긴장감을 준다. 이러한 폴리리듬은 쇼팽의 음악 특징 중 하나로 그의 피아노 작품에 많이 등장한다.³⁴⁾ 마디71-72에서 피아노의 3도 병행으로 하행하며 제시부를 마무리 한다 <악보 19>.

34) 권선화, “쇼팽의 실내악에 나타난 폴란드 민속음악의 특징 -첼로 소나타 g단조 op.65를 중심으로-”, 35.

<악보 19> 제4악장, 마디53-64

53

53 *f*

56 *dolce*

같은 음 연주

59 *dolce* *p*

62 *ritenuto*

62 *ritenuto*

Detailed description: This musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system (measures 53-55) features a piano part starting with a forte (*f*) dynamic and a bass line with rests. The second system (measures 56-58) includes a *dolce* marking and a circled measure 56. A bracket labeled '같은 음 연주' (same note playing) spans measures 56-58. The third system (measures 59-61) has a piano part marked *dolce* and *p* (piano), with a circled measure 59. The fourth system (measures 62-64) is marked *ritenuto* (ritardando) in both piano and bass parts.

(2) 발전부 분석

발전부는 마디 73-113a이다. 고전소나타와는 다르게 발전적인 요소는 없고, 제1주제와 연결구의 요소를 거의 그대로 사용하였다. 같은 조성인 g단조로 시작된다. A와는 반대로 피아노가 아닌 첼로가 먼저 주제선율을 연주한다. 피아노와 첼로가 서로 겹쳐 스트레토(stretto)³⁵기법으로 주제선율을 모방한다. 마디89-97은 첼로와 피아노의 점8분음표, 16분음표, 셋잇단음표 음형이 서로 얹혀가며 긴장감을 더해준다 <악보 20>.

35) 주제가 한성부에서 제시된 후 뒤따르는 여러 성부들이 모방하는데, 모방이 원래 주제가 다 마치지 않은 상태에서 시작될 때 '스트레토'라고 한다. M. Green Douglass, 『조성음악의 형식』 (경기: 삼호뮤직, 1998), 313.

<악보 20> 제4악장, 마디73-81

73

스트레토 기법, 주제선율 모방

73

fz *p*

76

76

f

79

79

Detailed description of the musical score: The score is for measures 73-81. It consists of a cello part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 73: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 74: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 75: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 76: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 77: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 78: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 79: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 80: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Measure 81: Cello has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a triplet of eighth notes (C5, B4, A4), then another triplet (G4, F4, E4), and finally a triplet (D4, C4, B3). Piano accompaniment: Right hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4). Left hand has a half note chord (F4, A4) followed by a half note chord (B3, D4), then a half note chord (C5, B4), and finally a half note chord (A4, G4).

(3) 재현부 및 코다 분석

재현부는 마디 113b-164이다. 제2주제와 코데타만을 연주하며, d단조로 전조된다. 첼로에서 제2주제 선율이 붓점 리듬에서 8분음표로 변한다. 마디124-131에서 또한 피아노가 주제선율을 8분음표로 연주하며, 제시부의 악절A'와는 반대로 첼로가 반주 역할을 한다. 마디148-164는 코데타의 연장이다. g단조로 제시부의 선율음형이 첼로와 피아노에서 복합적으로 나온다. 마디161-164는 첼로의 상행 스케일, 피아노의 하행하는 셋잇단음표의 음형이 반진행한다. 피아노의 빨라지는 셋잇단음표 음형이 상행하면서 긴장감을 주다가 갑작스러운 페르마타로 인해 짧은 쉬를 한 후 코다로 넘어간다.

코다는 마디 165-199이다. *piu mosso al fine*를 제시함으로써 더 빠르게 연주한다. G장조로 전조되며, 피날레의 마무리를 위해 피아노의 강한 트릴과 첼로의 중음, 셋잇단음표와 붓점의 수직, 수평적인 대조를 통해 긴장감을 완성한다. 마디183-184의 피아노의 셋잇단음표 리듬이 수평적으로 흐르면서 선율을 만들어 낸다. 이때 마디185-190의 첼로에서 으뜸음인 G음을 지속시키고, 피아노 왼손에서는 딸림음인 D음을 지속한다. 마디197-199의 첼로와 피아노 오른손은 상행하고, 왼손은 하행하면서 넓은 음폭으로 코다를 마무리하여 힘 있는 종지로 4악장을 끝맺는다. V도가 형성되어 종지적 성격을 띄고 있지만, IV-I도로 변격종지 하며 종지한다. 고전소나타 형식은 V-I로 끝나는 정격종지만을 고수한다. 하지만 쇼팽은 당시 IV-I도의 변격종지로 파격적인 종지법을 사용하였다 <악보 21>.

<악보 21> 제4악장, 마디183-199

183

3

G음
지속

dim.

183

dim.

♯

팔림음 D음 지속

187

rall.

187

rall.

191

a tempo

ff

191

a tempo

f

ff

195

195

ff

>

>

>

>

2) 론도 형식으로 바라본 제4악장

앞에서 필자는 《첼로 소나타》의 제4악장을 소나타 형식으로 바라보았다. 18세기 말의 고전시대의 소나타에서 네 악장의 형태는 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)에 의해 현악 4중주와 교향곡에서 사용되었다가, 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)에 의해 처음으로 피아노 소나타에 네 악장의 형식을 등장시켰다.³⁶⁾ 이 시대의 소나타에서 마지막 악장은 대부분 빠르거나 아주 빠르게 진행되었고, 론도 형식을 다소 자유롭게 사용하였다. 이후 낭만시대의 피아노 소나타의 마지막 악장에서 론도라고 불리는 곡은 거의 없었고, 그 외에 소나타 형식이나 푸가형식, 변주곡 형식으로 사용되었다.³⁷⁾ 고전시대의 소나타는 일반적으로 빠른 악장 뒤에 느린 악장이 나오고 다시 빠른 악장이 나온다. 하지만 아래에서 연구할 쇼팽의 《첼로 소나타》와 《피아노 소나타 제3번》을 살펴보면 빠른 템포의 제2악장과 제4악장 사이에 느린 템포의 제3악장이 작곡되어있는데, 이것은 곡의 전체 빠르기의 균형을 잡아주며, 피날레를 더 화려하게 부각시키기 위해서이다.

쇼팽은 고전 소나타 형식과 낭만 소나타 형식을 융합하여 《첼로 소나타》의 제4악장을 작곡하였으며, 소나타 형식으로 알려져 있다. 하지만 《첼로 소나타》의 제1악장을 2부분 형식으로 본 것처럼, 제4악장도 고전시대의 마지막 악장인 론도 형식이라는 또 하나의 형식 가능성을 제시할 수 있다. 이런 가능성을 염두에 두고 같은 시기에 작곡된 쇼팽의 세 개의 피아노 소나타 중 《피아노 소나타 제3번》 제4악장의 론도형식과 비교하여 살펴보도록 한다.³⁸⁾

36) 이은실, “L.v.Beethoven, Piano Sonata op.57 「Appassionata」에 대한 분석연구” (창원대학교 대학원 석사학위 논문, 2003, 5.

37) 정희란, “쇼팽 피아노 소나타 No.2 op.35와 No.3 op.58의 비교 분석”, 27.

38) 《피아노 소나타 제3번, op.58》 제4악장에 대해서는 다음의 문헌들을 참고하였다. 정치연, “F. Chopin의 Piano Sonata No.3 in b minor, op.58에 관한 분석 연구” (전남대학교 대학원 석사학위 논문, 2006), 43-52; 배은화, “F. Chopin의 Piano Sonata No.3 in B Minor, op.58에 관한 연구” (이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2013), 46-53; 김명훈, 「F. Chopin Piano Sonata op.58 in B Minor 분석연구」 (국민대학교 대학원 석사학위 논

쇼팽의 《피아노 소나타 제3번, op.58》은 그가 죽기 5년 전인 1844년에 노양에서 작곡되었으며, 그의 피아노 소나타 중 규모가 웅장하고 쇼팽의 천재성이 드러나는 대작이다. 제4악장은 presto, ma non tanto(빠르지만 너무 지나치지 않게)의 빠르기로, b단조의 6/8박자로 구성되어있다. 선행 논문들을 살펴보면 전통적 구조의 형식처럼 경쾌한 속도로서, 제1악장의 제2주제부에 나타난 음형을 변형시켜 제4악장에서 론도의 주요 주제로 제시하며, 주제가 세 차례 반복되는 A-B-A'-B'-A"-Coda로 도입부와 종결구를 포함한 론도 형식으로 연구되어 있다. 《피아노 소나타 제3번》의 제4악장을 론도 형식으로 도표화하면 다음 <표 7>과 같다.

<표 7> 론도 형식의 《피아노 소나타 제3번》의 제4악장 구성

형식	마디	조성
도입부	1-8	b단조
A	9-52	b단조
B	52-99	B장조
A'	100-143a	e단조
B'	143b-207a	E♭ 장조
A''	207b-254a	b단조
코다	254b-286	B장조

낭만시대의 쇼팽은 《첼로 소나타》의 마지막 악장인 제4악장을 론도 형식이 아닌 소나타 형식으로 구성하였다. 제1악장처럼 제시부의 확장, 제1주제부만

문, 2010), 7-53. - 이 논문들에서는 론도 형식으로 분석한다.

발전하는 발전부와 제2주제부만 재현하는 재현부로 구성되었으며 제시부, 발전부+재현부의 2부분 형식으로도 볼 수 있다. 하지만 제시부의 제1주제부인 A의 주요 주제가 코다 앞에서 한 번 더 반복됨으로, 《피아노 소나타 제3번》 제4악장의 A-B-A'-B'-A"-코다라는 론도 형식과 일치하였다.

즉, 《첼로 소나타》의 제시부에서 제1주제부인 르프랭 A가 세 번 반복되면서 사이에 B가 쿠플레 역할을 하며 삽입된다. 그러므로 낭만시대에서 흔히 볼 수 있는 자유롭게 변형된 론도 형식이라고 볼 수 있다. 소나타 형식과 론도 형식으로 바라본 제4악장 구조를 비교하면 다음 <표 8>과 같다.

<표 8> 소나타 형식과 론도 형식으로 바라본 제4악장 구성

소나타 형식		마디	마디	론도 형식
제시부	제1주제부	1-18	1-34	A
	연결부	19-34		
	제2주제부	34-52	34-72	B
	코데타	53-72		
발전부	제1주제부 요소	73-97	73-113	A'
	연결부 요소	98-113		
재현부	제2주제부	113-131	113-147	B'
	코데타	132-164		
			148-164	A"
코다	대종결구	165-199	165-199	코다

쇼팽의 《첼로 소나타》와 《피아노 소나타 제3번》의 제4악장은 주요주제인 르프랭 A의 반복으로 쿠플레 B가 중간 중간에 삽입되는 고전 소나타의 형식인

론도 형식을 바탕으로 하고 있다. 그는 창의적이고 자유분방한 낭만주의의 형식을 추구하면서도 고전 소나타의 전통적인 면을 함께 추구하며, 균형 있는 쇼팽 특유의 스타일로 작곡했다는 걸 볼 수 있다.

IV. 결론

쇼팽은 낭만주의의 대표적인 작곡가로 200여곡의 피아노를 위한 작품들을 작곡하였으며, 그 외에 가곡과 네 곡의 실내악 작품들을 남겼다. 그의 실내악에는 모두 첼로가 포함되었으며, 그는 당시 유명한 첼리스트들과 교류를 하며 첼로에 관심이 많아지면서 첼로를 포함한 실내악을 남기게 된 계기로 볼 수 있다.

말년의 쇼팽은 소나타 형식이라는 틀 안에서 자신만의 음악성을 자유롭게 추구하였다. 전통적인 조성어법과 낭만시대의 확장된 화성어법을 동시에 사용하였으며, 선법적인 색채의 선율을 확장하였다. 그리고 피아노는 단순히 반주가 아닌 하나의 독주 악기로 취급하며 피아노를 대표적인 악기로 만드는 데 중요한 역할을 하였고, 템포 루바토의 사용으로 연주자의 즉흥성을 나타낼 수 있게 하였다. 또한 어린 시절부터 접했던 폴란드 음악의 영향으로 그의 음악에 자연스럽게 승화되었는데, 이러한 민족적 음악의 사용은 훗날 민족주의 음악의 발생에 영향을 주었다. 후기에는 세련된 반음계적 기법, 폭넓은 구성법, 동기 발전의 논리성, 더 자유롭고 대담한 화성, 폴리포니의 사용, 환상적인 분위기 등이 결합되는 작품들을 남겼는데, 이를 바탕으로 《첼로소나타》를 작곡하였다. 당시 쇼팽이 건강 문제로 불안함을 느끼면서도 첼로와 함께 새로운 표현영역의 도달점에 다다르고, 이러한 상황 속에서도 추구되었던 자유로움과 넓은 견고한 구성, 치밀하고 대범한 화성들은 그가 도달한 최후의 경지를 보여준다.

《첼로 소나타》는 쇼팽의 유일한 소나타로 그가 죽기 3년 전인 1846년에 완성되고, 1848년에 초연되었다. g단조로 사색적이고 우수에 찬 선율이 긴 흐름을 통해 연주되며, 16분음표와 셋잇단음표의 반복과 붓점리듬 등의 사용은 폴란드의 민족적 음악 요소를 보여준다. 총 네 악장으로 구성되어 있다. 제1악장과

제4악장은 제시부, 발전부, 재현부의 소나타 형식으로 이루어져있지만, 제시부의 확장과 제1주제만이 발전부에서 등장하며, 제시부에서는 제1주제가 생략된 채 제2주제만이 재현되는 구성을 이룬다. 제2악장에서는 느린 템포가 아닌 빠른 템포의 3부 형식이 나오고, 제3악장에서는 느린 템포의 3부 형식으로 구성 되어있는데, 전통적인 형식에 따르면 빠른 제1악장 뒤에는 느린 제2악장이 오는 것이 일반적이다. 이러한 쇼팽의 자유로운 구성은 제1악장과 제4악장을 소나타 형식 외에 또 다른 형식으로 타진할 수 있는 가능성을 보여주는데, 이를 위해 쇼팽의 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장과 《피아노 소나타 제3번》의 제4악장을 각각 비교해보았다.

《첼로 소나타》의 제1악장을 분석해보면 제시부의 확장으로 곡에서 비중이 커졌으며, 발전부에서는 제1주제의 등장과 재현부에서는 제1주제의 생략으로 제2주제만이 재현된다. 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장도 소나타 형식이라는 틀 안에서 제시부의 제1주제인 A와 제2주제의 B가 확대되었고, 발전부에서도 제1주제와 제2주제를 발전시키지만, 제1주제의 비중이 많으므로 A'로 본다. 재현부에서는 제1주제의 생략으로 제2주제의 재현으로 B'가 나온다. 따라서 《첼로 소나타》와 《피아노 소나타 제2번》의 제1악장은 크게 제시부, 발전부+재현부의 2부분 형식이라는 결론이 나왔다.

《첼로 소나타》의 제4악장은 제시부, 발전부, 재현부의 소나타 형식의 틀은 가지고 있지만, 제1악장과 마찬가지로 발전부에서는 제1주제만이 등장하고 재현부에서는 제2주제만이 재현된다. 하지만 재현부 뒤에 제1주제인 A가 다시 반복되어 나오면서 2부분 형식으로 보지 않고, 제1주제의 반복 사이에 제2주제를 삽입하는 론도 형식이라는 가능성을 제시하였다. 그리고 동일한 시기에 쓰였던 《피아노 소나타 제3번》의 제4악장의 론도 형식과 비교해 보았을 때, A-B-A'-B'-A"-코다의 론도 형식이라는 또 다른 가능성을 도출하였다.

쇼팽은 자신만의 창의적인 방법으로 고전시대의 형식을 깨고, 낭만시대를 새

로운 면으로 이끌어 나간 진정한 낭만주의자라는 면모를 보여준다.

참고문헌

1. 사전 및 단행본

- Green, Douglass M. 『조성음악의 형식』. 경기: 삼호뮤직, 1998.
- Heneker, James. “Chopin”, *The Man and His Music*, New York: Dover, 1996.
- Leichtentritt, Hugo. *Music History & Ideas*. 김진균 역, 『음악의 역사와 사상』. 서울: 학문사, 1981.
- Michalowsky, Kornel and Jim Sam. “Chopin”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed, London: Macmillan, 2001: Vol. 5, 708-709.
- Walker, Alan. 김경임 역, 『쇼팽연구』. 서울: 태림출판사, 1997.
- 김경임. 『피아노 소나타』. 대구: 경북대학교 출판부, 2002.
- 사전 편찬 위원회 편. 『음악인명사전』. 서울: 세광 출판사, 1987.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』. 서울: 예솔, 2004.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석 1』. 서울: 예솔, 2018.
- 윤양석. 『음악 형식론』. 서울: 세광음악출판사, 1989.
- 음악대사전. 서울: 세광음악출판사, 1996.
- 음악지우사 편. 『작곡가별 명곡해설 라이브러리 쇼팽』. 서울: 음악세계, 2000.
- 클래식 음악용어 사전. 서울: 삼호뮤직, 1977.
- 홍세원. 『낭만파 음악』. 서울: 연세대학교 출판부, 2010.

2. 학술지 논문 및 학위 논문

- Swartz, Anne. "*The Mazurkas of Chopin: Certain Aspect of Phrasing*", Ph. D. diss., University of Pittsburgh, 1973.
- 권선화. "쇼팽의 실내악에 나타난 폴란드 민속음악의 특징 - 첼로 소나타 g단조 op.65를 중심으로", 한양대학교 대학원 석사학위 논문, 2011.
- 김명훈. "F. Chopin Piano Sonata op.58 in B Minor 분석연구", 국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2010.
- 김미옥. "쇼팽 후기의 3부 형식의 변형을 위한 실험들" 『음악이론연구』 15, 2010: 85.
- 김혜림. "Frederic Chopin의 Cello Sonata in g minor, op.65 Program Note", 연세대학교 대학원 석사학위 논문, 2009.
- 김혜미. "쇼팽의 음악적 특징을 통해서 본 「Sonata for Cello and Piano in G minor, op.65」에 대한 분석연구", 국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2013.
- 배은화. "「F. Chopin의 Piano Sonata No.3 in B Minor, op.58」에 관한 연구", 이화여자대학교 대학원 석사학위 논문, 2013.
- 박정연. "소나타형식의 발전과 낭만 피아노 소나타의 특징 연구 -<F. Chopin 3개의 피아노 소나타>를 중심으로-", 국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2018.
- 박지혜. "Frederic Chopin의 Cello Sonata in g minor op.65 분석연구", 안동대학교 대학원 석사학위 논문, 2014.
- 송무경. "쇼팽의 마주르카 op.33/4에서 나타나는 나폴리 화음의 확장된 기능" 『음악이론포럼 22집』 제1호, 2015.

- 신미정. “템포와 루바토” 『피아노 음악』 11월호; 통권 104. 서울: 음악 춘추사, 1990: 77.
- 안정진. “F. Chopin의 Cello Sonata in g minor op.65에 대한 연구”, 이화여자 대학교 대학원 석사학위 논문, 2009.
- 오소영. “Frederic Francois Chopin의 Cello Sonata in G minor, op.65의 분석을 통한 음악적 특성연구”, 영남대학교 대학원 석사학위 논문, 2007.
- 오영주. “F. Chopin의 Piano Sonata in b b minor, op.35에 관한 분석연구”, 목포대학교 대학원 석사학위 논문, 2016.
- 유은석. “마주르카(Mazurkas)” 『피아노 음악』 204. 1999: 66
- 이예성. “쇼팽의 실내악 음악에 나타난 쇼팽음악의 특징 : 첼로 소나타 g단조 op.65를 중심으로”, 서울대학교 대학원 석사학위 논문, 2004.
- 이은실. “L.v.Beethoven, Piano Sonata op.57 「Appassionata」에 대한 분석 연구”, 창원대학교 대학원 석사학위 논문, 2003.
- 이주현. “Frederic Chopin의 Cello Sonata in g minor, op.65 Program Note”, 연세대학교 대학원 석사학위 논문, 2008.
- 전예나. “Frederic Chopin Cello Sonata in g minor, op. 65의 연구 및 연주 법: Henle Edition과 Peters Edition을 중심으로”, 연세대학교 대학원 석사학위 논문, 2019.
- 정치연. “F. Chopin의 Piano Sonata No.3 in b minor, op.58에 관한 분석 연구”, 전남대학교 대학원 석사학위 논문, 2006.
- 정희란. “쇼팽 피아노 소나타 No.2 op.35와 No.3 op.58의 비교 분석”, 가톨릭 대학교 대학원 석사학위 논문, 2000.
- 허윤정. “쇼팽 피아노 소나타 제2번 b b 단조, op.35에 대한 분석연구”, 국민대학교 대학원 석사학위 논문, 2005.

3. 악보 및 음반

Chopin, Frédéric Francois. *Sonata for Piano and Cello in G minor, op.65*, Edited by Ewald Zimmermann, G.Henle Verlag, 1997.

Chopin, Frederic Francois. *Cello Sonata In G Minor op.65* (For Cello And Piano), 양성원 & Enrico Pace, Cantique d ' Amour 2018.

ABSTRACT

An Analytical Study on the Chopin's *Sonata for Piano and Cello in g minor, op.65*

- Focusing on the two formal possibilities of the 1st and
4th movements-

Park, Sun mi

Department of Collaborative Piano
Graduate School

Sungshin Women's University

Frederic Francois Chopin(1810-1849) played a major role in the 19th-century era of romanticism. He was an innovative musician who pursued his own personality on a strong national spirit. Chopin devoted his life to piano, demonstrating the variety and delicate possibilities of the piano. In addition to his piano work, he wrote four chamber music, including the cello and the only cello sonata 《*Sonata for Piano and Cello op.65*》 written for his best friend Auguste Franchomme(1808-1884).

《*Sonata for Piano and Cello op.65*》 consists of four movements. The first and fourth movements are in sonata form, the first theme only

appears in the development part of the two movements and the second theme is reproduced in the recapitulation part without the first theme. In general, the classical composition of the sonata is followed by the second movement of the slow tempo followed by the first movement towards the fast tempo. However, the three parts of the fast pace appear first in the second movement, and the slow three parts of the third movement arranged in this song.

In this paper, based on the Chopin's pursuit of formality, his first and fourth movements of *«Sonata for Piano and Cello op.65»* are presented in two possibilities such as two-part and rondo as compared with *«Piano Sonata No.2»* and *«Piano Sonata No.3»* about the time of *«Sonata for Piano and Cello op.65»*.

The first movement of *«Sonata for Piano and Cello op.65»* and *«Piano Sonata No.2»* have the sonata-type framework of exposition, development, and recapitulation, however, the proportion of exposition is growing and only first theme appeared in the first development. In the recapitulation section, the first topic was omitted and only the second topic was reproduced informally. Therefore, the first movements of *«Sonata for Piano and Cello op.65»* and *«Piano Sonata No.2»* are divided into the sonata form and united the development and reproducible parts as result of this it suggested the possibility of partial formality for 2 parts of exposition, development and recapitulation.

Furthermore, the fourth movement of *«Sonata for Piano and Cello op.65»* consists of the exposition, development, and recapitulation in sonata form. Similar to the first movement, the exposition is expanded and

the second theme is reproduced in the appearance and reproduction of the first theme in the development. however the first theme reappears after the development and A-B-A'-B'-A "-Coda Form comes out. The format of fourth movement of *«Piano Sonata No.3»* is possible to be drawn the another format which is Rondo form from repetition of refrain A and Couplet B.

Chopin pursued freedom from a musical movement and formality in the same manner, the characteristic of romantic sonata was demonstrated to be shredded from the classical sonata form. In addition, he emphasized the lyrical melodic of expansion and the brilliant technique of the piano, expressing the rhythm, melody, and harmony found in Polish folk music. These classic forms and elements of romance contributed to the development of later Romantic music.