



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수지도
석사학위 청구논문

베토벤 《첼로소나타 제2번》 과
《첼로소나타 제4번》 의 제1악장
비교 분석연구

2019

성신여자대학교 대학원
반주학과
곽진영

베토벤 《첼로소나타 제2번》과
《첼로소나타 제4번》의 제1악장
비교 분석연구

신인선 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

곽진영

인 준 서

곽진영의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장 지형주 (서명 또는 인)

심사위원 신인선 (서명 또는 인)

심사위원 김미영 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

베토벤(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)은 총 5개의 첼로소나타를 작곡하였으며, 그중 본 논문에서는 작곡년도로 봤을 때 초기에 속하는 《첼로소나타 제2번》의 제1악장과 후기에 속하는 《첼로소나타 제4번》의 제1악장의 형식을 비교 분석하였다. 분석하기 전에 피아노소나타 창작년도를 기준으로 시기 구분한 것을 바탕으로 두고 바이올린 소나타와 첼로소나타를 이에 적용하여 시기별 음악적 특징과 어떠한 형식 변화가 있는지 살펴보았다. 《첼로소나타 제2번》과 《첼로소나타 제4번》은 총 2악장으로 구성되어 있으며 제1악장 앞에는 느린 서주를 두고 있다는 것을 공통점으로 가지고 있다. 이러한 외형적 공통점이 있지만, 각 곡을 분석하여 서주의 음악적 역할에는 다른 차이가 있었음을 확인할 수 있었다. 《첼로소나타 제2번》의 서주는 피아노의 화려한 카덴차풍을 담고 있었지만 《첼로소나타 제4번》의 서주는 하나의 동기와 그 안에 있는 음형들을 가지고 변주되는 변주곡 형식으로 악기의 역할 교환으로 2중주적인 짜임새가 있음을 확인할 수 있었다. 빠른 소나타악장형식에서는 《첼로소나타 제2번》은 초기에 창작된 소나타임에도 불구하고 조성관계의 면에서 전형적인 소나타악장형식이 아닌 예외적인 소나타악장형식의 구성을 볼 수 있었으며 오히려 후기에 속한 《첼로소나타 제4번》이 전형적인 소나타악장형식을 취하고 있음을 확인할 수 있었다.

목 차

논문개요

표 목차

악보 목차

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 베토벤 현악기를 위한 음악 창작과 형식의 변화	2
2. 베토벤 《첼로소나타 제2번》과 《첼로소나타 제4번》의 전체 형식 비교	10
3. 《첼로소나타 제2번》 제1악장과 《첼로소나타 제4번》 제1악장 분석	12
1) 《첼로소나타 제2번》 제1악장 분석	12
2) 《첼로소나타 제4번》 제1악장 분석	32
III. 결론	43

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표1> 베토벤 초기 피아노소나타 목록	3
<표2> 베토벤 중기 피아노소나타 목록	4
<표3> 베토벤 후기 피아노소나타 목록	5
<표4> 베토벤 피아노소나타를 기준으로 한 시기구분과 현악기 작곡년도	6
<표5> 베토벤 첼로소나타 5곡의 악장구성과 조성의 관계	8
<표6> 《첼로소나타 제2번》 다악장형식 도해	10
<표7> 《첼로소나타 제4번》 다악장형식 도해	11
<표8> 《첼로소나타 제2번》 제1악장 소나타악장형식 도해	12
<표9> 《첼로소나타 제4번》 제1악장 소나타악장형식 도해	32

악보 목차

<악보1> 베토벤, 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-4	13
<악보2> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 7-9	14
<악보3> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 11-13	14
<악보4> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 18-19	15
<악보5> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 22-23	15
<악보6> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 28-30	16
<악보7> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 44-52	17
<악보8> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 52-59	17
<악보9> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 70-78	18
<악보10> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 106-113	19
<악보11> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 114-116	19
<악보12> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 122-125	20
<악보13> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 134-137	20
<악보14> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 67-69, 마디 338-340	21
<악보15> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 375-378	22
<악보16> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 216-220	22
<악보17> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 223-234	23
<악보18> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 265-276	24
<악보19> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 79-90	24
<악보20> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 94-105	25
<악보21> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 144-154	26
<악보22> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 164-173	26

<악보23> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 200-204	27
<악보24> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 209-211	27
<악보25> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 347-354	28
<악보26> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 466-473	29
<악보27> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 489-501	29
<악보28> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 509-520	30
<악보29> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 540-554	31
<악보30> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 1-5	33
<악보31> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 6-10	33
<악보32> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 11-16	34
<악보33> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 17-20	34
<악보34> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 24-27	35
<악보35> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 27-39	36
<악보36> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 46-55	37
<악보37> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 98-102	37
<악보38> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 102-106	38
<악보39> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 76-79	38
<악보40> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 80-95	39
<악보41> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 40-45	40
<악보42> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 66-74	41
<악보43> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 143-154	42

I. 서론

베토벤(Ludwig Van Beethoven, 1770-1827)은 《첼로소나타 제1번》부터 《첼로소나타 제5번》까지 총 5곡을 작곡하였다. 그중 베토벤 《첼로소나타 제2번》과 《첼로소나타 제4번》이 초기와 후기에 속한 곡임은 작곡년도를 통해 분명하게 확인할 수 있다. 그럼에도 불구하고 이 두 작품이 모두 2악장 구성이라는 것과 두 곡의 작곡년도가 시간적 공백이 있는데도 제1악장이 모두 느린 서주를 가지고 있다는 공통점은 연주자로서 조금 더 집중분석 해 볼 호기심을 불러 일으킨다. 그러므로 본 논문은 두 곡의 비교 분석을 통해 연주해석에 도움을 받고자 하는 연구 목적을 갖고 있다. 그러나 두 곡의 전 악장 분석은 연구 범위가 넓기 때문에, 느린 서주를 가진 두 곡의 제1악장 비교 분석으로 연구 범위를 좁혀 각 곡에서의 서주의 음악적 구성과 역할 그리고 제1악장을 소나타악장형식의 관점으로 비교 분석하고자 한다. 이를 위한 연구방법으로 외형적인 모습이 비슷한 두 곡에 대한 이해를 바이올린 소나타 즉, 현악소나타를 기준에 두고 음악 형식적으로 어떠한 변화를 가졌는지 우선적으로 살펴보는 것으로 시작한다. 이를 바탕으로 하여 두 곡의 전체 형식을 개괄하고 각 곡의 제1악장을 집중분석 한다. 이 분석을 통해 본 논문에서는 첫 번째로 두 곡의 제1악장 서주의 음악적 역할을 확인하고자 한다. 두 번째는 각 곡의 1악장 음악형식을 분석하여 바이올린 소나타에서 볼 수 있는 것과 같은 베토벤 창작의 변화를 확인할 수 있는지 살펴보고자 한다. 세 번째는 형식분석과 함께 두 악기간의 음악적 짜임새를 함께 확인하여 연주해석에 도움을 받고자 한다.

II. 본론

1. 베토벤 현악기를 위한 음악 창작과 형식의 변화

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 일생동안 모든 음악 장르에서 대략 396곡에 달하는 작품을 남겼다. 베토벤의 창작경향에 대해 많은 문헌들은 시기별로 나누어 설명하고 있다.¹⁾ 본 논문은 그가 작곡한 32개의 피아노소나타를 기준으로 베토벤의 창작시기를 세 시기로 나뉘고,²⁾ 이를 첼로소나타 5곡의 시기구분을 위한 자료로 활용하고자 한다. 베토벤 피아노소나타 창작을 기준으로 한 초기는 1793년에서 1801년을 시간적 범위로 한다. 이때 《피아노소나타 제1번》(Op. 2, No. 1)부터 《피아노소나타 제15번》(Op. 28)까지 총 15곡의 작품이 작곡되었다(표1참조). 베토벤은 그의 첫 번째 피아노소나타를 창작할 때부터 하이든(Franz Joseph Haydn, 1372-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)로부터 내려온 전형적인 3악장 구성을 따르지 않고, 전체 형식구성을 4악장 체계로 확대하는 시도를 했다. 이러한 실험적 내용을 베토벤 초기 작품 중 하나를 예로 들어 좀 더 자세히 설명할 수 있다. 1795년 작곡된 《피아노소나타 제2번》(Op. 2, No. 2)은 4악장 구성으로 3악장에 ‘미뉴에트’ 대신 ‘스케르초’ 악장을 도입하였다.

1) 김미옥, 차호성, 오희숙, 『피아노문헌 연구1』(심설당, 2012) p. 195-209.

김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리:베토벤①』(서울: 음악세계, 1999) p. 17.

위 문헌들에서는 창작경향을 3에서 또는 7개의 시기로 다양하게 구분하여 언급하고 있다.

2) 김용환은 『19세기 음악』에서 베토벤이 창작한 작품들을 장르별로 시기구분을 달리하여 제시했다. 본 논문은 이 문헌에서 제시한 피아노소나타를 중심에 둔 시기 구분 내용을 바탕으로 둔다. 김용환, 『19세기 음악』(모노폴리, 2018) p. 151-152.

시기	작품 번호	일련번호	조성	악장 수	작곡 연도
초기	Op. 2, No. 1	제1번	f단조	4	1790-1795
	Op. 2, No. 2	제2번	A장조	4	1795
	Op. 2, No. 3	제3번	C장조	4	1795
	Op. 7	제4번	E ^b 장조	4	1796-1797
	Op. 10, No. 1	제5번	c단조	3	1796-1798
	Op. 10, No. 2	제6번	F장조	3	1796-1798
	Op. 10, No. 3	제7번	D장조	4	1796-1798
	Op. 13	제8번	c단조	3	1798-1799
	Op. 14, No. 1	제9번	E장조	3	1798-1799
	Op. 14, No. 2	제10번	G장조	3	1798-1799
	Op. 22	제11번	B ^b 장조	4	1799-1800
	Op. 26	제12번	A ^b 장조	4	1800-1801
	Op. 27, No. 1	제13번	E ^b 장조	3	1800-1801
	Op. 27, No. 2	제14번	c [#] 단조	3	1801
	Op. 28	제15번	D장조	4	1801

표1) 베토벤, 초기 피아노소나타 목록

초기 4악장 구성은 《피아노소나타 제5번》부터 3악장으로 변화되었다.

1798-1799년에 작곡된 《피아노소나타 제8번》(Op. 13)은 4악장 구성이 아닌 3악장 구성으로 작곡되었을 뿐 아니라, 제1악장이 Allegro(빠르게)가 아닌 Adagio(느리게)로 시작하는 서주를 두었다. 소나타악장형식을 본격적으로 시작하기 전 제시되는 이 서주는 이 곡의 중요한 음악적 요소를 내포하고 있다.

1800-1801년 작곡된 《피아노소나타 제12번》(Op. 26)은 총 4악장이지만 제1악장이 소나타악장형식을 따르지 않았고, 전체 4악장 중 어느 악장도 이 형식으로 작곡되지 않았다. 일반적으로 소나타악장형식에 의한 제1악장이 이 《피아노소나타 제12번》에서는 주제와 5개의 변주로 이루어진 변주곡 형식으로 작곡되어 있다. 또한 느린악장의 제2악장 대신 짧은 스케르초악장을, 그리고 제3악장에 느린 장송 행진곡을 주어 빠른악장-느린악장-

빠른악장의 기존 악장 배열을 조금 다르게 수용했다.

베토벤의 중기(1802-1814)의 작품들은 《피아노소나타 제16번》(Op. 31, No. 1)부터 《피아노소나타 제27번》(Op. 90)까지 총 12곡이 있다. 중기에 작곡된 피아노소나타는 아래와 같이 정리된다(표2 참조).

시기	작품 번호	일련 번호	조성	악장 수	작곡연도
중기	Op. 31, No. 1	제16번	G장조	3	1801-1802
	Op. 31, No. 2	제17번	d단조	3	1801-1802
	Op. 31, No. 3	제18번	E ^b 장조	4	1801-1802
	Op. 49, No. 1	제19번	g단조	2	1795-1798
	Op. 49, No. 2	제20번	G장조	2	1795-1798
	Op. 53	제21번	C장조	3	1803-1804
	Op. 54	제22번	F장조	2	1804
	Op. 57	제23번	f단조	3	1804-1805
	Op. 78	제24번	F [#] 장조	2	1809
	Op. 79	제25번	G장조	3	1809
	Op. 81	제26번	E ^b 장조	3	1809-1810
	Op. 90	제27번	e단조	2	1814

표2) 베토벤, 중기 피아노소나타 목록

표2에서 확인하면 Op. 49에 포함된 두 곡의 소나타들은 베토벤의 피아노 소나타 중 처음으로 2악장 체계로 작곡된 작품임을 알 수 있다. 중기 작품 중 2악장으로 구성된 곡은 12곡 중에서 5곡이나 된다. 2악장 구성의 피아노소나타 창작은 초기에 베토벤이 4악장 구성으로 소나타를 창작한 새로운 시도와 연결하여 설명할 수 있다. 또한 베토벤은 피아노소나타들 중 마지막 악장에 자주 사용되던 론도형식을 이 시기에 소나타악장형식으로 대체하기도 하였다. 이러한 작품들은 네곡이나 된다(Op. 31, No. 2, Op. 31, No. 3, Op. 57, Op. 81). 마지막 악장을 소나타악장형식으로 바꾸면서 마지막 악장에 비중을 주었다.

시기	작품 번호	일련번호	조성	악장 수	작곡 연도
후기 (1816-1822)	Op. 101	제28번	A장조	3	1816
	Op. 106	제29번	B ^b 장조	4	1817-1818
	Op. 109	제30번	E장조	3	1820
	Op. 110	제31번	A ^b 장조	3	1821
	Op. 111	제32번	c단조	2	1821-1822

표3) 베토벤 후기 소나타 목록

베토벤은 후기(1816-1822)에 5개의 피아노소나타를 작곡했는데(표3 참조), 이 작품들은 각 작품별로 ‘개별화’를 보인다. 푸가를 소나타악장형식에 수용하면서 초기 그리고 중기와는 다른 형식적 변화를 보였다. 푸가가 소나타 다악장형식에 수용된 곡은 《피아노소나타 제32번》(Op. 111)을 제외한 나머지 4개의 피아노소나타들이다. 《피아노소나타 제29번》(Op. 106)의 첫 악장은 푸가기법을 곡의 전개방식에 적용하여 푸가토적인 유형을 만들기도 했으며, 《피아노소나타 제 31번》(Op. 110) 마지막 제 3악장에서는 푸가-아리오소-푸가의 형태로 푸가기법을 하나의 소나타악장형식으로 작곡하기도 하였다.

지금까지 살펴본 피아노소나타를 기준으로 한 창작시기와 음악형식의 변화를 현악기를 위한 독주소나타에 적용하면 장르간의 상호성을 확인할 수 있을 것이다.

밑에서 제시되는 표4를 보면 알 수 있듯이 베토벤은 1797년부터 1812년까지 약 15년 동안 10곡의 바이올린과 피아노를 위한 소나타를 작곡하였다. 《바이올린소나타 제10번》(Op. 96)이 1812년에 작곡되었으므로 앞에서 제시했던 피아노소나타를 중심으로 창작연도와 시기구분의 년도를 묶어보았을 때, 후기에 해당되는 바이올린소나타는 없다라고 말할 수 있다. 베토벤이 초기에 작곡한 4개의 피아노소나타들은 4악장 구성으로 작곡되었는데 피아노소나타 창작보다 7년 늦게 작곡하기 시작한 《바이올린소나타 제1번》(Op.

12, No. 1)을 《바이올린소나타 제1번》에서 《바이올린소나타 제4번》(Op. 23)까지 3악장 구성이라는 것은 전통적인 내용을 수용했다는 점으로 해석할 수 있다(표 4참조).

시기 구분	첼로소나타 작품	바이올린소나타 작품	작곡 연도	
초기 (1793-1801)	Op. 5, No. 1		1796	
	Op. 5, No. 2			
			Op. 12, No. 1	1797-1798
			Op. 12, No. 2	
			Op. 12, No. 3	
			Op. 23	1800-1801
Op. 24				
중기 (1802-1814)		Op. 30, No. 1	1801-1802	
		Op. 30, No. 2		
		Op. 30, No. 3	1802-1803	
		Op. 47	1807-1808	
		Op. 69, No. 3	1812	
후기 (1815-1822)	Op. 102, No. 1		1815	
	Op. 102, No. 2			

표4) 베토벤 피아노소나타를 기준으로 한 시기 구분과 현악기 작곡년도

베토벤이 초기 피아노소나타에서 시도했었던 4악장 구성은 초기의 마지막 작품으로 볼 수 있는 《바이올린소나타 제5번》(Op. 24, No. 5)에 적용했다. 또한 《바이올린소나타 제5번》은 먼저 3악장에 스케르초를 넣어서 4악장으로 확대시켰는데, 이는 《피아노소나타 제12번》(Op. 26)과 작곡년도는 같지만, 작품번호가 앞서는 《바이올린소나타 제5번》에서 먼저 시도했음을 확인할 수 있다.

베토벤의 중기(1802-1814) 피아노소나타에서는 악장 구성이 2악장부터 4악장까지 다양하게 이루어졌던 것에 반해, 이시기의 바이올린소나타는 3악장과 4악장으로만 구성되었다. 중기에 작곡된 바이올린소나타 중 피아노소나타에서와 같이 마지막 악장이 론도형식이 아닌 소나타악장형식으로 쓰여진 작품은 《바이올린소나타 제9번》(Op. 47)이다. 시간적 기준으로 중기의

마지막 작품인 《바이올린소나타 제10번》(Op. 96)은 이전 작품인 《바이올린소나타 제9번》 이후 10년 정도 공백이 있는 후에 나온 곡이다. 《바이올린소나타 제10번》에서 베토벤은 푸가 수용기법을 사용하였다.

앞에서 설명한 것과 같이 바이올린소나타들은 시간적 기준으로 볼 때 후기작품이 없지만, 《바이올린소나타 제10번》에서 즉 피아노소나타 창작의 후기에 1816년이후 등장했던 푸가기법을 바이올린소나타에서는 4년이나 먼저 수용했음을 보여준다. 바이올린소나타들을 창작년도 기준으로 시기 구분을 한다면 후기작품은 없다고 할 수 있지만, 이러한 내용은 《바이올린소나타 제10번》은 후기로 시기구분을 할 수 있음을 뒷받침한다.

베토벤은 바이올린소나타에 비해 적은 수이지만, 동시대 작곡가³⁾로서는 유일하게 첼로소나타를 총 5곡 작곡했다. 본 논문에서는 《첼로소나타 제2번》(Op. 5, No. 2)과 《첼로소나타 제4번》(Op. 102, No. 1)의 제1악장을 집중적으로 살펴볼 것이다. 그러므로 본 장에서는 《첼로소나타 제1번》(Op. 5, No. 1)과 《첼로소나타 제3번》(Op. 69) 그리고 《첼로소나타 제5번》(Op. 102, No. 2)을 중심에 두어 시기 구분과 연관하여 개괄한다. 총 5곡의 첼로소나타 악장 구성과 조성의 관계를 먼저 제시하여 형식적 변화를 살펴볼 자료로 활용하고자 한다.

베토벤은 첼로소나타를 피아노소나타 작곡보다 6년 늦게, 바이올린소나타 보다는 1년 더 빨리 작곡하였다(표5 참조). Op. 5에 속한 초기 첼로소나타 두 곡의 2악장 구성을 피아노소나타 창작과 비교해 본다면, 피아노소나타 중기 창작의 악장 구성과 일치함을 알 수 있다. 2악장 구성인 《피아노소나타 제19번》(Op. 49, No. 1)과 《피아노소나타 제20번》(Op. 49, No. 2)보다 약 1-2년정도 창작년도가 앞서는 초기 첼로소나타의 2악장 구성은 피아노소나타 중기에 시도된 내용의 선행으로 볼 수 있다.

3) 하이든과 모차르트는 첼로소나타를 작곡하지 않았다.

시기	작품	악장	형식		
초기	Op. 5, No. 1 (1796)	1악장	소나타악장 형식	서주	F장조
		2악장	론도 형식	F장조	
	Op. 5, No. 2 (1796)	1악장	소나타악장 형식	서주	g단조
		2악장	론도 형식	g장조	
중기	Op. 69, No. 3 (1807-1808)	1악장	소나타악장 형식	A장조	
		2악장	복합3부 형식	a단조	
		3악장	소나타악장 형식	서주	E장조
				A장조	
후기	Op. 102, No. 1 (1815)	1악장	소나타악장 형식	서주	C장조
				a단조	
	2악장	3부 형식	C장조		
	Op. 102, No. 2 (1815)	1악장	소나타악장 형식	D장조	
		2악장	3부 형식	d단조	
3악장	푸가 형식	D장조			

표5) 베토벤 첼로소나타 5곡의 악장구성과 조성의 관계

마디 1-11까지 서주로 시작하는 제1악장을 갖고 있는 《피아노소나타 제 8번》과 같이 《첼로소나타 제1번》의 제1악장도 긴 서주를 갖고 있다. 이러한 시도는 《피아노소나타 제8번》보다 2년 더 빨리 작곡된 《첼로소나타 제1번》에서 먼저 이루어졌다.

《첼로소나타 제1번》이 2악장 구성이라는 점은 초기의 소나타로 보기 어렵게 하지만, 소나타악장형식의 제1악장에서의 주제 간의 조성 관계로 볼 때는 초기의 모습을 보여준다. 《첼로소나타 제1번》 제1악장에서 제1주제 F장조 그리고 제2주제는 딸림조인 C장조로 제시되고, 재현부에서 원조인 F장조로 제1주제와 제2주제가 모두 재현된다. 앞에서는 살펴보지 않았지만 《피아노소나타 제3번》(Op. 2, No. 3)도 제1악장 1주제는 C장조 그리고 제2주제는 딸림조인 G장조로 제시되고 재현부에서 원조인 C장조로 제1주제와 제2주제가 모두 재현된다. 이러한 내용은 위 두 곡의 제1악장이 전형

적인 소나타악장형식의 두 주제간의 조성을 엄격하게 따르고 있음을 보여준다.

중기에 속하는 피아노소나타 마지막 악장에 론도형식을 대신하여 소나타악장형식이 들어오는 경우를 볼 수 있었는데, 《첼로소나타 제3번》(Op. 69) 제3악장이 론도형식이 아닌 소나타악장형식으로 작곡되었다. 3악장 구성으로 된 《첼로소나타 제3번》과 《첼로소나타 제5번》(Op. 102, No. 2)을 중심에 두었을 때, 악장간의 조성관계가 같은 으뜸음조로 이루어지고 있어 베토벤 피아노소나타 초기 또는 하이든이나 모차르트에서 나타나는 소나타형식의 고전적인 내용으로 설명할 수 있다.

후기 마지막 작품인 《첼로소나타 제5번》(Op. 102, No. 2)은 1815년, 즉 피아노소나타가 한 곡도 작곡되지 않은 시기에 작곡되었다. 후기 피아노소나타 창작 특징 중 하나인 소나타형식에 푸가기법 수용을 《첼로소나타 제 5번》에서 확인할 수 있다. 이 곡의 제3악장에서의 푸가수용을 확인할 수 있다. 바이올린소나타보다는 4년 늦게 피아노소나타보다는 1년 빨리 이루어졌음을 확인할 수 있다.

2. 《첼로소나타 제2번》과 《첼로소나타 제4번》 전체 형식 비교

1796년 5월과 6월에 베를린 프로이센 궁정을 방문한 베토벤은 그 곳에서 장 루이 뒤포르(Jean-Louis Duport, 1749-1819)의 첼로 연주에 매료되었다.⁴⁾ 당시 베토벤은 프로이센 국왕 프리드리히 빌헬름 2세(Friedrich Wilhelm II, 1744-1797)에게 첼로 곡을 작곡해 달라는 부탁을 받자 뒤포르의 연주를 통해서 알게 된 첼로기법을 활용하여 작품을 쓰고자 했다.⁵⁾ 이때 베토벤은 1796년에 첼로소나타 Op. 5에 속한 두 곡을 묶어 작곡하였다. 그리고 당시 빌헬름 2세에게 이 곡을 헌정하였다. 이 두 곡은 뒤포르의 첼로 연주 그리고 베토벤의 피아노 반주로 초연되었다. 이런 초연과 창작배경의 내용은 이 곡에서 첼로의 독주적 악기 운용뿐 아니라, 피아노 반주의 큰 비중도 예견할 수 있게 한다.

Op. 5에 속한 두 곡의 첼로소나타는 모두 2악장 구성이다. 이렇게 2악장 구성의 소나타는 하이든이나 모차르트에게서는 찾아보기 힘든 내용이다. 《첼로소나타 제2번》 제1악장 구성에서 느리고 긴 서주를 길게 가진 것 또한 선배 작곡가들에게서 보기 어려운 것이다.

악장	형식	조성	빠르기
1악장	소나타악장 형식	서주-g단조	Adagio Sostenuto
		g단조	Allegro
2악장	론도형식	G장조	Allegro

표6) 《첼로소나타 제2번》 다악장형식 도해

베토벤은 《첼로소나타 제2번》을 작곡한 후, 20여년 뒤에 다시 한번 첼리스트의 영향으로 또 다른 첼로소나타를 작곡했다. 1815년에 작곡한 첼로

4) 베토벤은 뒤포르가 선보인 풍성하고 표현력이 풍부한 음향, 하모닉스 주법에 감탄했다.

5) 안 카야에르스, 홍은정 옮김, 『베토벤』 (도서출판 길, 2018), p. 179.

소나타 Op. 102에 속한 두 곡은 당시 베토벤의 모든 현악 4중주곡들을 연주했던 슈판제히 4중주단의 첼리스트인 린케(Joseph Linke)를 위해 작곡되었고, 당시 린케를 고용했던 에르되디 백작부인에게 헌정되었다.

악장	형식	조성	빠르기
1악장	소나타악장 형식	서주-C 장조	Andante
		a 단조	Allegro
2악장	소나타악장 형식	서주-C 장조	Adagio-Tempo d'Andante
		C 장조	Allegro vivace

표7) 《첼로소나타 제4번》 다악장형식 도해

《첼로소나타 제4번》은 ‘피아노와 첼로를 위한 자유로운 소나타’라고 불릴만큼 악장 구성이 독특하다. 이 곡은 느린 악장이 없이 전체악장이 2악장으로 구성되어 있지만, 두 악장 모두 소나타형식이고 각 악장은 앞에 느린 서주를 모두 포함하고 있다. 이런 구성은 첼로소나타에서 베토벤이 새로운 시도를 했다고 볼 수 있게 만든다. 형식적 측면에서 《첼로소나타 제2번》과 《첼로소나타 제4번》은 2악장 구성이라는 공통점을 가지고 있다. 그리고 두 곡 다 1악장에 느린 서주를 포함하고 있다는 것 또한 공통점이다. 그러나 차이점이 있다면 《첼로소나타 제2번》 제1악장에서는 느린 서주가 원조인 g단조로 나오지만, 《첼로소나타 제4번》에서는 원조인 a단조가 아니라 C장조로 서주가 등장한다는 것이다. 그리고 이 곡의 대표조성은 C장조로 불려진다. 즉, 《첼로소나타 제4번》은 본격적인 알레그로 소나타 악장형식인 a단조와는 관계없는 대표조성을 가지고 있다. 또 하나의 차이점은 《첼로소나타 제2번》의 제2악장은 론도형식으로 구성되어 있지만, 《첼로소나타 제4번》의 제2악장은 소나타악장형식으로 구성되어 있다. 많은 문헌들에서 보면 《첼로소나타 제2번》 서주 끝부분에 아타카(attacca)가 기

특되어 있어서 3악장으로 보는 문헌들도 있으며, 《첼로소나타 제4번》 또한 2악장으로 구성되어 있지만 음악적으로 봤을 때에 5부분으로 나뉘보는 문헌들도 많이 있다. 두 곡 모두 다양한 해석이 가능한 형식을 가지고 있다는 점도 공통점으로 볼 수 있다.

3. 《첼로소나타 제2번》 제1악장과 《첼로소나타 제4번》 제1악장 분석

1) 《첼로소나타 제2번》 제1악장 분석

거의 20여년의 시간적 차이를 갖는 《첼로소나타 제2번》과 《첼로소나타 제4번》의 제1악장은 외형적으로는 느린 서주를 수반하는 소나타악장 형식으로 동일하다. 그러나 이 두 곡의 제1악장을 분석해본다면, 20여년의 시간적 간격이 만들어낸 음악적 차이를 엿볼 수 있을 것이다. 우선적으로 먼저 작곡된 《첼로소나타 제2번》 제1악장의 형식을 간단하게 표로 제시하면 아래와 같다.

부분	세부분	마디	조성
서주		1-44	g단조
제시부	제1주제	44-83	g단조
	경과구	84-105	g단조
	제2주제	106-143	B ^b 장조
	종결구①	144-164	g단조-B ^b 장조
	코데타	164-215	B ^b 장조
발전부	제1주제 발전	215-264	c단조
	제2주제 발전	265-315	d단조
재현부	제1주제	315-346	g단조
	순환경과구	347-357	g단조
	제2주제	359-396	G장조
	종결구②	397-417	g단조
	코데타	417-480	g단조
코다		481-553	E ^b 장조

표8) 《첼로소나타 제2번》 제1악장 소나타악장형식 도해

《첼로소나타 제2번》은 마디 1부터 마디 44까지의 느리고 긴 서주가 있다. 이 긴 서주는 음악적 내용을 근거로 하여 크게 두 부분으로 나눌 수 있다. 마디 15부터 끝까지는 마디 1-14에 제시된 주요 음악적 동기들을 바탕으로 카덴차풍을 띠고 있어 이런 구분을 가능케 한다. 서주를 이루는 음악적 요소는 마디 1-6을 구성하는 동기 A와 마디 7-10을 구성하는 동기 B

그리고 마디 11-14를 구성하는 동기 C로 볼 수 있다.

동기 A는 붓점 리듬에 의한 순차적 하행을 특징으로 하며, 피아노 반주부에서 먼저 제시된다. 마디 1-2까지 동기 A는 앞에서 설명한 바와 같이 붓점 리듬과 순차 하행선율(음형 a)을 특징으로 한다. 음형 a는 피아노가 순차 하행을 연주하는 부분이며 마디 2에서 피아노가 4분음표로 순차 하행을 연주한 후 첼로가 이를 받아 분산화음으로 연주하는데, 이 또한 두마디의 동기 A를 이루는 주요 요소이므로 음형 b로 본다. 음형 b는 분산화음에 의한 작은 아치형 선율을 4분음표와 16분음표로 연주한다. 이 두 개의 음형이 동기 A를 이루는 요소이다. 이 두 마디 동기 A는 마디 3-4에서 이도동형 진행으로 반복된다.

<악보1> 베토벤, 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-4

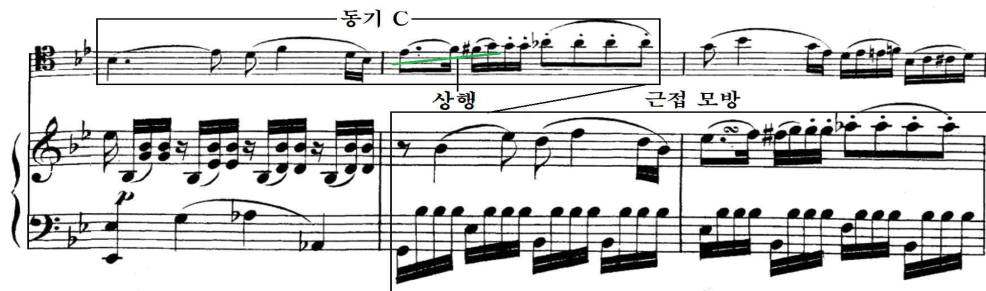
마디 7부터 첼로가 주도적으로 연주하는 동기 B에서는 새로운 선율이 나오지만 동기 A와 음악적으로 연결된다. 첼로의 리듬은 음형 a의 영향을 받은 붓점리듬이 긴 음가 뒤에 연결되고(음형 c) 동기 B 반주부에서의 오른손이 연주하는 화음과 동음반복의 16분음표 결합 또는 동기 A 음형 b의 변형으로 볼 수 있다. 리듬적 특징이 강했던 동기 A와는 달리 긴 음가로 시작하는 동기 B는 서정적인 선율선을 띤다. 하행하는 선율진행을 특징으로 한 동기 A는 피아노와 첼로가 결합된 것으로 같은 짜임새로 이도동형진행

으로 반복되었지만, 동기 B는 첼로가 주선율을 그리고 피아노가 반주음형으로 받쳐주는 구성이다. 이 구성은 바로 뒤이어 역할교대로 다시 한번 연주된다. 첼로가 먼저 2마디 제시 후 피아노 반주가 받아서 2마디를 연주함으로써 한 프레이즈를 마무리 한다.



<악보2> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 7-9

동기 A와 B는 하행하는 선율들이 특징이었지만, 마디 11부터 새로 등장하는 동기 C의 선율은 상행하는 것을 특징으로 볼 수 있다. 첼로에 의해 먼저 제시되는 동기 C는 피아노에 의해 근접모방(Stretto)되어 대위적 짜임새를 갖는다.



<악보3> 《첼로소나타 2번》, 제1악장, 마디 11-13

서주를 시작하는 이 세 개의 동기는 긴 서주의 음악적 핵심이 되며 마디

15이하를 구성한다.

마디 15부터 27까지는 동기 A를 변형한 것으로 볼 수 있는데, 마디 18부터 피아노와 첼로는 동기 A의 음형 a의 특징인 붓점리듬을 함께 연주한다. 음형 a에 근거하여 첼로는 순차적 하행선율로 그리고 피아노는 순차적 상행선율로 마디 27까지 음악을 이끈다.

음형 a

상행

<악보4> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 18-19

음형 a와 관계된 붓점리듬이 첼로와 피아노 반주에서 대위적으로 주고 받을 때 마디 22부터 피아노 오른손에서는 32분음표의 셋잇단음표 분산화음이 새로 등장하여 변화를 준다.

음형 a의 리듬

붓점리듬 하행

붓점리듬 상행

<악보5> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 22-23

마디 30까지 음형 a가 주도하는 것처럼 보이지만, 마디 28부터는 동기 B

가 마디 7-9에 대한 2도 위에서 A^b장조로 뚜렷하게 등장한다. 마디 28-29에서의 조성적 변화의 동기 B'는 마디 7-9에서와 같이 악기간의 역할 교환을 통해 음색적 변화를 보인다.



<악보6> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 28-30

세 개의 동기에 대한 변화를 수반하는 마디 15이하, 특히 마디 19-36까지의 두 악기가 카덴짜풍의 화려함을 보인다. 첼로소나타 서주에서의 카덴차풍 연주는 피아노가 굉장히 주도적으로 음악을 이끌고 있음을 볼 수 있는데 이는 거장 연주가로 활약하고 있던 베토벤이 국왕 앞에서 연주할 때 자신의 기량을 과시하려는 의도로 작곡했다고도 볼 수 있다.⁶⁾

긴 서주 후에 등장하는 제시부에서 제1주제는 마디 44-83 그리고 제2주제는 마디 106-143에서 등장한다. 제1주제는 g단조로 그리고 제2주제는 g단조의 나란한 장조인 B^b장조로 제시된다. 제1주제는 마디 44-70을 부분 A, 마디 71-83까지를 부분 B로 크게 나눠 볼 수 있다. 이렇게 크게 두 개의 부분으로 구분하는 그 근거는 각 부분의 음악적 내용의 차이에 있다.

제1주제 부분 A의 주제선율은 상행했다 하행하는 아치형 선율선을 특징으로 한다. 첼로가 먼저 피아노의 긴 지속 화음 반주 위에서 제1주제 선율을 제시한 후 피아노가 마디 4-8까지 완전5도 위에서 부분 A의 아치형 선율을 연주하며 제1주제의 조성인 g단조의 반종지로 끝난다. 첼로에 대한 피

6) 김방현, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리:베토벤①』 (서울: 음악세계, 1999), p. 342.

아노의 관계가 푸가의 주제제시와 응답의 관계를 보인다.

푸가의 주제와 같은 부분 A 주제선율 네 마디 중 마디 3-4는 이음줄, 스타카토 그리고 이음줄의 아티큘레이션으로 리듬 적인 면을 부각하게 된다. 이 음형은 제1악장 전체에서 중요하게 운용되므로 이를 음형 a로 볼 수 있다.

<악보7> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 44-52

제1주제 선율이 두 악기간에 서로 주고 받으며 제시된 후, 마디 53-59까지에서는 이 주제 선율과는 다른 새로운 음형 b가 등장한다. 3도 하행하는 음형 b는 동음반복과 비화성음인 e^b 음과 c^1 음의 첨가로 수식된다. 이 음형 b는 첼로와 피아노가 서로 대화하듯 모방하며 주고 받는다.

<악보8> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 52-59

제1주제의 부분 B는 부분 A처럼 첼로가 선율을 먼저 제시하지만 4마디가 아닌 8마디의 새로운 선율을 제시한다. 제1주제 부분 B는 하나의 주도하는 음형(음형 c)의 하나의 반복으로 구성되어 있다. 음형 c는 음형 a 그리고 음형 b와는 달리 하행하는 선율선이 특징이며 이음줄이 끝난 후 당김음이 들어가는 박에서는 음이 상행하는 것 또한 특징이다. 이때 피아노 반주에서는 셋잇단 음표로 분산화음 반주를 한다. 마디 78에서 피아노가 다시 부분 B의 주제선율을 연주할 때에는 리듬형은 같지만 조금 변형된 음형으로 진행된다.



<악보9> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 70-78

g단조로 조금 어두운 분위기가 조성되었던 제1주제와는 달리 제2주제는 B^b장조로 피아노 오른손의 위 성부에서 먼저 제시된다. 경쾌하고 밝은 느낌의 제2주제는 악기 성부의 역할 변화를 기준으로 마디 106-121을 부분 C 그리고 마디 122-143까지를 부분 D로 크게 두 부분으로 나눠 볼 수 있다.

제2주제를 시작하는 마디 106-109까지를 동기 A로 보았을 때, 동기 A는 순차 상행하는 선율선이 특징이다.

제1주제에서는 못갖춘마디로 첼로가 먼저 주제선율을 제시했지만, 제2주

제의 동기 A는 갓춘마디로 피아노가 먼저 제시한다. 제2주제 부분 C의 시작동기 A를 마무리 하는 마디 109에서 첼로가 8분음표의 두음 반복(음형 d)을 연주하며 합류한다. 이 음형 d는 피아노 왼손 반주부와 유니즌으로 연주된다. 동기 A는 마디 110에서 피아노가, 즉 악기 역할의 교환 없이 2도 아래에서 이도 동형 진행으로 반복된다.



<악보10> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 106-113

제2주제 부분 C의 마디 114-117 첫 박까지에서는 제2주제 시작 부분의 동기 A와는 다른 새로운 동기(동기 B)가 등장한다. 동기 B는 f³음부터 c³음까지 하행 후 머물렀다가 다시 상행하여 제2주제 시작부분과는 대조적인 특징을 보인다.



<악보11> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 114-116

제2주제 부분 D는 주제선율을 연주하는 악기의 역할이 부분 C와 바뀌어 진행되며 첼로가 동기 A의 선율을 그대로 연주하여 부분 C의 반복으로 볼 수 있게 한다. 피아노의 오른손은 셋잇단 음표 반주 그리고 왼손은 첼로 선율의 대신율로 변화를 주고 있다.



<악보12> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 122-125

이렇게 변화를 준 부분 D는 부분 C보다 6마디 확대되어 진행되며 동기 B의 시작 하행하는 두마디(마디 114-115)만을 첼로와 피아노가 근접모방으로 주고 받으며 대위적 짜임새로 변화를 준다.



<악보13> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 134-137

재현부에서 제1주제는 원조인 g단조로 그리고 제2주제는 같은 으뜸음조인 G장조로 재현된다. 원조인 g단조로 재현되지 않은 제2주제는 이 곡이 베토벤의 젊은 시절 작곡되었지만, 고전적 전형을 벗어나고자 한 그의 시도를 볼 수 있다.

제시부의 제1주제와 재현부의 제1주제는 음악의 흐름과 마디 수의 변화는 없으며 재현부에서 제1주제의 마디 315-340까지 부분 A'로 보는데 이는 제시부의 제1주제인 마디 44-69까지 부분 A의 선율이 그대로 진행 되어지다가 마디 338-340에서 E^b장조로 가기 위해 부분 A보다 3도 아래에서 진행된다.



<악보14> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 67-69, 마디 338-340

재현부의 제2주제는 마디 359-396까지이며 마디 359-374까지는 제시부의 제2주제와 조성만 다르게 진행되며 선율과 리듬은 똑같이 재현된다.

제시부의 제2주제 마디 122-129에서도 나왔던 제시부 제2주제의 동기 A의 선율은 재현부 제2주제의 마디 375-378까지 선율을 동기 A'로 첼로의 리듬이 계속 상행하는 느낌이었던 제시부 제2주제 동기 A와는 달리 재현부 제2주제 동기 A'에서는 불임줄이 나오고 정체된 느낌을 주면서 동기 A의 리듬을 변형했지만 선율은 그대로 재현한다. 피아노 반주에서는 셋잇단 음표 진행이 제시부 제2주제의 동기 A와는 같지만 재현부 제2주제의 동기 A'의 반주부에서는 상행하는 선율선이 아닌 하행하는 선율선으로 진행된다. 피아노 왼손에서는 대선율이 3도화음으로 연주되어진다.

동기 A'

셋잇단 음표 진행과 하행하는 선율

대선율 화음으로 연주

<악보15> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 375-378

발전부는 주로 제시부 제1주제의 부분 B와 음형 c를 중심으로 발전시켰음을 확인할 수 있다. 제1주제를 발전시킨 부분은 마디 215-264까지이며 하행하는 피아노 오른손의 셋잇단 음표 진행과 셋잇단 음표가 쉬지 않고 나오는 것이 특징이다. 피아노의 왼손에 상행하는 음형 또한 특징이다.

마디 217에서 피아노 오른손은 제시부 제1주제에서 제2주제로 넘어갈 때에 경과구에서 보게되는 하행선율과 셋잇단음표 리듬이 나오며 왼손은 오른손과 다르게 상행하는 선율선을 가지고 있다.

하행

상행

<악보16> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 216-220

마디 223부터 231까지는 제시부 제1주제의 마디 70-72에서 등장했던 음

형c가 첼로에서 진행되며 피아노 반주부는 다시 셋잇단음표 리듬의 반주가 나온다.

<악보17> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 223-234

제2주제를 발전시킨 마디 265-315중 마디 265-287까지는 제시부의 제2주제에서 마디 106-109에 나오는 동기 A의 리듬과 음형을 발전시켰다. 제시부 제2주제에서 총 4마디였던 동기 A를 8마디로 확대했으며 점4분음표와 8분음표 세 개의 진행은 그대로 두되 상행이 아닌 하행으로 변화를 두었다. 제시부 제2주제에서 동음은 2번 나왔다면 발전부에서는 동음이 연속으로 6번 진행 되어진다. 첼로가 먼저 연주한 선율을 피아노에서 받아서 연주한다.

동음 6번 나옴
점4분음표, 8분음표 하행 진행

피아노가 첼로선율을 받아서 진행

<악보18> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 265-276

제1주제와 제2주제를 연결하는 경과구는 마디 84에서 93까지로 제시부 제1주제의 부분 B의 피아노 반주 부분에서 등장했던 셋잇단 음표 리듬형이 피아노 오른손에서 나오며 하행했다 상행하는 음형이 특징이다. 첼로는 마디 88-89까지 상행 후 머물렀다 하행하는 음형을 특징으로 이 음형을 두 마디씩 반복한다.

경과구 시작

상행 후 머물렀다 하행하는 선율

<악보19> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 79-90

제2주제 제시에 가까워지는 경과구 마디 94-95에서는 제시부의 제2주제 동기 B의 변형된 리듬이 먼저 등장하여 제2주제로의 연결 역할을 한다. 제2주제 동기 B에서는 점4분음표 다음 8분음표와 4분음표가 나왔는데 경과구에서는 4분음표가 먼저 등장한 후 점4분음표 그리고 8분음표가 나온다. 마디 94-105까지 12마디 동안 f^1 음이 첼로와 피아노에 번갈아 가면서 나오며 이는 제시부 제2주제 조성인 $B\flat$ 장조의 딸림음으로 제2주제로 넘어가기 위해 F음을 사용하였다.

The image shows a musical score for the first movement of the second cello sonata, measures 94-105. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a piano introduction with a cello and piano. The piano part has a prominent bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and the cello part has a similar rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as sf and p . Annotations include "F음 등장" (F note appearance) and "sf 동기 B의 리듬 변형" (sf rhythm variation of motif B).

<악보20> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 94-105

제시부 끝부분인 종결구①은 마디 144-164로 첼로와 피아노 왼손이 유니즌으로 d음부터 옥타브 위인 d음까지 순차적 상행이 특징이며 또한 제시부 제2주제에 나왔던 동기 B의 리듬을 2분음표와 8분음표 두 개의 하행하는 음가로 변형시켰다.

<악보21> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 144-154

제시부의 코데타는 마디 164-215로 제시부의 제1주제에 나오는 마디 47-48의 아치형 선율 음형 a를 사용하고 있다. 그러므로 코데타는 e^b2 음에서 c^2 음으로 하행했다가 f^2 음으로 상행하는 선율선을 갖는다. 이 선율은 똑같이 두 번 반복해준다.

<악보22> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 164-173

마디 200의 마지막 박에서 나오는 선율은 제시부 제2주제의 동기 A의 리듬을 못갖춘마디로 변형 하였으며 선율은 마지막 박에서 하행하지 않는 것

으로 변화를 줬다.

음형 a 변형

상행

p *cresc.* *cresc*

<악보23> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 200-204

마디 209에서는 제시부 제2주제의 마디 109에서 나왔던 음형 d가 등장한다.

제시부 제2주제의 음형 d 리듬

<악보24> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 209-211

제시부의 경과구 그리고 종결구와 코데타의 구성이 제1주제와 제2주제를 구성했던 주요 음형과 동기들로 이루어져 있어 음악적으로 강한 연결성을 띤다.

제헌부 두 주제 사이에 등장하는 순환 경과구는 마디 347-357이며 제2

주제의 조성인 G장조로 가기위해 G장조의 딸림음인 D음을 강조하며 피아노에서는 제시부의 제2주제에 나온 동기 B의 리듬이 등장한다. 마디 351-352까지 첼로와 피아노 오른손은 동기 B와 리듬형은 같지만 피아노는 순차상행, 첼로는 순차하행으로 연주 되어진다.



<악보25> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 347-354

종결구②는 마디 397-417로 앞에서 살펴 본 종결구①과 똑같은 패턴으로 연주 되어진다.

《첼로소나타 제2번》 제1악장은 긴 서주 뿐 아니라 재현부 종결구 뒤의 긴 코데타와 코다 또한 눈여겨 봐야 할 부분이다. 우선적으로 100마디를 넘는 코데타와 코다의 첨가 이유를 제2주제가 원조인 g단조로 재현되지 않은 것에서 찾을 수 있다.

재현부의 코데타는 마디 417-480까지이며 제시부의 코데타 음형보다 3도 아래에서 연주 되어진다. 마디 466 마지막 박에서는 제시부의 코데타와 같이 제시부 제2주제의 동기 A를 사용해 리듬을 8분음표로 쪼개어 변형시켰으며 포르티시모로 피아노와 첼로가 유니즌으로 연주되며 피아노의 오른손과 왼손은 서로 교차하며 상행한다.

제2주제의 동기 A 리듬 변형

<악보26> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 466-473

코다는 중심조성이 E^b 장조이며 마디 483은 제시부 제2주제인 마디 362에서 연주되는 음형d가 코다에서 한 번 더 나오며 피아노는 경과구에서 나온 셋잇단 음표로 하행선율을 연주한다.

마디 489-450까지는 제시부의 제1주제 마디 52-54까지 나온 음형 b를 첼로와 피아노가 서로 모방하여 연주해준다.

제시부 제1주제 음형 b

<악보27> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 489-501

마디 509부터 526까지 첼로와 피아노에서는 g^1 음이 빠지지 않고 계속 연주되어진다. 이것은 G장조로 마무리 되는 화음이나 진행을 미리 암시하는 것으로 볼 수 있다. 피아노의 왼손은 제시부 제2주제에 마디 106-109에 나왔던 상행하는 음형이 특징이었던 동기 A의 리듬을 셋잇단음표와 쉼표를 사용해 변형하였다.

The image shows a musical score for the first movement of the second variation of the Cello Sonata, measures 509-520. The score is in G major and 3/4 time. It features a cello part with long, sustained notes and a piano part with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. Red circles highlight specific notes in the piano part, and green lines indicate the melodic contour of the piano's left hand. The text '음형 상행' (Melodic Ascending) is written above the piano part.

<악보28> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 509-520

마디 539에서는 제시부 제1주제의 마디 44-48까지 나왔던 부분 A의 음형을 피아노가 두 번 반복해서 연주한다. 그 후 마디 547부터 제시부 제1주제의 마디 47-48까지 나왔던 음형 a만 두 번 반복 후 첼로가 하행하여 곡이 마무리 된다.

<악보29> 《첼로소나타 제2번》, 제1악장, 마디 540-554

코다는 제1주제 그리고 제2주제의 모든 요소가 변형되고 발전되는 것을 볼 수 있으며 끝은 G장화음인 피카르디 화음으로 끝난다.⁷⁾ 이 종지화음은 제1악장 끝에 긴 코다가 붙은 이유에 대해 앞에서 연결한 내용을 뒷받침해 주지 않는다. 《첼로소나타 제2번》이 분명 작곡년도로 볼 때에 베토벤 초기에 해당되지만, 이 악장 분석에서 확인된 푸가기법과 이 코다의 종지 그리고 긴 서주는 이 작품에 대한 음악적 가치를 재평가하게 한다.

7) 단음계 종지의 화음에서 장3도를 올리는 것. 18세에 제기된 종지형으로 교회 선법의 일종이다.

2) 《첼로소나타 제4번》 제1악장 분석

《첼로소나타 제3번》 창작 후 7-8년 뒤에 작곡된 《첼로소나타 제4번》의 제1악장은 《첼로소나타 제1번》 그리고 《첼로소나타 제2번》과 같이 다시 서주를 앞에 두고 있다. 이 서주의 내용이 이 악장의 형식적 측면으로 보았을 때에 소나타악장형식의 예외적 구성이 아닐까 라고 할 수 있겠지만, 제1주제와 제2주제의 제시부와 재현부에서의 조성관계는 《첼로소나타 제4번》 제1악장이 전형적인 소나타악장형식을 따르고 있음을 확인시켜 준다.

부분	세부분	마디	조성
서주		1-27	C 장조
제시부	제1주제	28-39	a 단조
	경과구	40-45	G 장조-e 단조-a 단조
	제2주제	46-65	e 단조
	코데타	66-76	e 단조
발전부		76-97	C 장조
재현부	제1주제	98-106	a 단조
	순환 경과구	107-114	F 장조-d 단조
	제2주제	115-134	a 단조
	코데타	135-145	a 단조
코다		145-154	a 단조

표9) 《첼로소나타 제4번》 제1악장 소나타악장형식 도해

서주는 마디 1-27까지로 첼로가 먼저 시작하는 두 마디를 서주의 주요 동기로 본다. 서주는 이 주요 동기를 가지고 계속 변주된다. 마디 1-5까지를 하나의 서주의 주제로 본다면, 마디 6-9까지의 내용은 앞의 주제에 대한 반복으로 볼 수 있다. 서주의 마디 1-5, 즉 서주 주제는 하행과 상행진행이 교대적으로 연결된 두 마디 동기를 기반으로 한다. 동기는 세 개의 음형(a, b 그리고 c)으로 나뉘 볼 수 있다. 음형 a는 8분음표 순차 하행하는 것이 특징이며, 음형 b는 상행-하행-상행으로 주로 상행으로 진행되며 16분음표

6개의 음가로 진행되는 것이 특징이다. 음형 c는 음형 a와 같이 하행이지만 순차 하행 후 3도 아래로 하행하여 음형 a와는 선율적인 차이를 갖는다. 이 세 개의 음형을 합쳐서 하나의 동기로 본다. 이 동기를 첼로가 먼저 연주 후 피아노가 그것을 5도 위에서 받아 연주하며 음형 b의 선율을 두 악기가 주고받으며 진행하여 5마디의 서주 주제를 구성한다.

<악보30> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 1-5

마디 6-10은 악기의 짜임새에서 변화가 생기는데 피아노와 첼로가 3도관계로 동기를 연주하며 선율은 피아노의 오른손이 대신을 그리고 리듬은 붓점리듬으로 변화한 것을 특징으로 볼 수 있다. 마디 10에서는 마디 2에 나왔던 음형 b를 첼로가 먼저 연주한 후 그것을 받아 피아노 반주가 3도 화음으로 연주한다.

<악보31> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 6-10

서주의 시작 주제선율을 첼로가 먼저 연주했었으며 다음 6마디에서는 첼로와 피아노가 3도 관계로 연주했으며 마디 11-16까지는 피아노의 오른손에서 동기가 3도 화음으로 진행된다. 이때 악기의 역할 교환으로 마디 6-9까지 피아노에서 나왔던 동기의 대선율을 첼로가 연주해주며 마디 11의 중간 박에서부터 첼로와 피아노의 오른손 성부가 서로 모방한다.



<악보32> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 11-16

마디 17-18은 서주의 주제선율의 악기 역할과 선율 그리고 리듬이 변형되었으며 앞에서 살펴보았던 악기 짜임새들과는 다르게 피아노의 왼손으로 3도 화음을 그리고 첼로 성부는 동기의 주제선율을 피아노의 오른손은 트릴과 대선율을 연주함으로써 마디 1-2에서 제시했던 동기를 가지고 더 화려하고 풍성하게 연주되어지는 효과를 볼 수 있다. 마디 19-20까지는 첼로가 트릴 그리고 피아노의 왼손이 마디 1-2에 나왔던 음형 a와 음형 b의 결합 그리고 오른손은 대선율로 연주되어진다.



<악보33> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 17-20

마디 24-마디 27까지는 카덴차풍으로 원조의 5도 아르페지오를 연주한 후 다장조의 으뜸음인 c 음을 계속해서 나타내준다.



<악보34> 《첼로소나타 제4번》, 제1악장, 마디 24-27

제시부에서 제1주제는 마디 27-39 그리고 제2주제는 마디 46-65이며 제1주제는 프레이즈 A와 프레이즈 B의 결합으로 마디 27-39까지를 크게 나눠보지 않고 한 개의 부분으로 본다. 제시부의 제1주제의 프레이즈 A는 못갓춘마디로 시작해 마디 27-31이며 피아노 양손 옥타브 진행과 피아노와 첼로의 유니즌으로 점 4분음표와 8분음표 리듬으로 상행했다가 점 8분음표와 16분음표 붓집 리듬으로 하행하는 음형이 특징이다. 프레이즈 B는 마디 32-35까지로 첼로가 프레이즈 B의 선율을 먼저 제시하며 프레이즈 B는 피아노 왼손에서 원조인 a단조의 딸림음인 E음 진행과 8분음표 진행 그리고 첼로와 피아노의 악기간의 모방을 특징으로 볼 수 있다. 또한 짧은 16분음표의 두 개의 음가와 그 뒤에 나오는 쉼표 또한 프레이즈 B의 특징으로 볼 수 있다. 제시부의 제1주제는 프레이즈 A-프레이즈 B-프레이즈 A'로 구성되어 있다.

프레이즈 A

The image displays three systems of musical notation for a piano and cello. The first system, labeled '프레이즈 A', shows a piano part with a dynamic marking of *ff* and a cello part with a dynamic marking of *sf*. The second system, labeled '프레이즈 B', features a piano part with a dynamic marking of *mf* and a cello part with a dynamic marking of *mf*. The third system, labeled '프레이즈 A'', shows a piano part with a dynamic marking of *mf* and a cello part with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<악보35> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 27-39

제시부의 제2주제 또한 크게 하나로 볼 수 있으며 셋잇단음표의 리듬과 약박에서 스포르찬도로 연주하는 것 그리고 포르테 피아노를 특징으로 볼 수 있다. 제2주제에서 하나의 음형(음형 a)이 등장하며 이 음형 a는 짧은 음가의 붓점 리듬과 하행선율이 특징이다. 피아노가 먼저 음형 a를 제시하며 그 후 마디 55-65까지 첼로가 그 음형을 그대로 받아 연주한다. 마디 51-53에서는 왼손 반주에서 비화성음인 A^{#1}이 나온다.

셋잇단음표 음형

<악보36> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 46-55

재현부의 제1주제는 마디 98-106으로 제시부의 제1주제 마디 28-31에 해당하는 프레이즈 A의 음형은 그대로 등장하며 악기의 역할만 바뀐다. 제시부의 프레이즈 A는 피아노와 첼로의 유니즌으로 나왔지만 재현부에서 프레이즈 A는 첼로와 피아노 왼손이 유니즌 그리고 피아노 오른손은 스트레토(Stretto) 기법으로 연주 되어진다. 마디 100-102에서는 원조의 딸림음인 E음이 계속 등장한다.

유니즌 스트레토 기법

프레이즈 A'

<악보37> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 98-102

제시부 제1주제 마디 32-35에 해당되는 프레이즈 B와 같이 재현부 제1주제의 프레이즈 B에서도 피아노가 먼저 선율을 제시한다. 그 선율을 첼로가 그대로 모방한다.

프레이즈B

<악보38> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 102-106

재현부의 제2주제는 마디 115-134로 제시부의 제2주제와 구성은 그대로이며 음역대만 변형된다. 발전부는 C장조로 마디 77-97까지이며 붓집 리듬과 모방 그리고 16분음표의 트레몰로 반주형태가 특징이다.

발전부는 마디 76의 마지막 박에서 첼로와 피아노가 유니즌으로 시작하며 제시부의 제1주제에서 등장한 프레이즈 A를 a단조에서 C장조로 발전시켰다.

프레이즈A 발전

<악보39> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 76-79

마디 80-89는 제1주제에서 등장했던 붓점 리듬에 선율을 하행하는 선율로 발전시켰으며 첼로와 피아노 오른손을 왼손이 모방하며 포르테 피아노의 극적인 셈여림 기법을 볼 수 있다. 마디 94-96까지는 제1주제 프레이즈 A의 선율이 피아노 성부와 첼로의 유니즌이 아닌 첼로의 프레이즈 A 선율에 피아노는 16분음표의 트레몰로 반주를 하며 발전시킨다.

모방기법

프레이즈 A의 선율 변형

16음표 반주

The image displays a musical score for the first system, consisting of four systems of music. The first system is titled '모방기법' (Mimicry technique) and shows piano and cello parts with dynamic markings like *fp* and *f*. The second system continues the piano and cello parts with dynamic markings like *fp* and *f*. The third system shows piano and cello parts with dynamic markings like *fp*, *dimin.*, and *pp*. The fourth system is titled '프레이즈 A의 선율 변형' (Transformation of phrase A) and shows piano and cello parts with dynamic markings like *cresc.*, *f*, and *16음표 반주* (16-note tremolo). The piano part in the fourth system features a dense texture of 16-note tremolos.

<악보40> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 80-95

제시부 제1주제와 제2주제를 연결하는 경과구는 마디 40-45로 짧지만 두 개의 음형(음형 b, 음형 c)을 볼 수 있으며 선율을 가지고 있다는 것이 특징이다. 음형 b는 옥타브로 상행한 후 하행하는 음형과 4분음표로 진행되는 리듬이 특징이며 음형 c는 점 4분음표와 16분음표로 구성되어 있고 음형 c 또한 상행했다 하행하는 음형이지만 음형 b는 8도, 음형 c는 4도로 상행하는 도수에서도 차이를 보인다. 이 경과구는 G-e-a단조로 2번 전조가 되며 이 전조현상은 제2주제의 조성인 e단조로 들어가는 연결 역할을 해준다.



<악보41> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 40-45

제시부 코데타는 마디 66-74로 피아노와 첼로의 모방과 선율진행은 상행 후 하행하는 선율이 주로 나오며 음형 e가 등장한다. 음형 e는 5도 상행 후 4도 상행 그리고 4도 하행선율로 점4분음표와 8분음표 리듬형이 특징인데 이 리듬형은 제시부 제1주제 프레임 A에서 나왔던 리듬형이다. 나머지 코데타의 부분은 이 곡에 등장하는 음형에 대한 리듬 변형으로 볼 수 있다.

피아노가 먼저 음형 e를 제시한 후에 첼로가 선율은 다르지만 그 리듬을 모방한다. 그 후 마디 70부터 피아노가 8분음표로 진행할 때에 첼로는 4분음표로 진행한다. 피아노가 다시 e단조의 으뜸화음을 펼쳐서 붓점 리듬으로 연주할 때에는 72마디에서 첼로와 피아노의 리듬이 유니즌으로 진행 되어진다.

<악보42> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 66-74

제시부의 경과구 그리고 코데타의 구성은 제1주제와 제2주제를 구성했던 주요 리듬으로 이루어져 있지만 선율은 새로 나온 선율이 등장한다.

재현부 두 주제 사이에 등장하는 순환경과구는 마디 107-114로 제시부의 경과구보다 2마디 확대되어서 연주된다.

재현부의 코데타는 마디 135-144로 앞에서 살펴보았던 제시부의 코데타와는 조성만 다르며 같은 진행으로 구성되어 있다.

코다는 마디 145-154로 총 10마디로 구성되어 있으며 《첼로소나타 제2번》과는 다르게 코다의 구성이 매우 짧음을 볼 수 있다. 발전부 마디 93에서 나왔던 16분음표의 트레몰로 반주 리듬이 왼손에서 계속 등장하며 제시부 제1주제의 프레이즈 A에서 살펴보았던 점 4분음표와 8분음표의 리듬으로 이루어진 상행선율과 점 8분음표와 16분음표의 붓점 리듬으로 이루어진

하행선율이 스트레토 기법으로 진행 되어지다가 마디 151-153부터 피아노와 첼로가 붓점 리듬과 하행선율로 유니즌으로 연주하면서 곡이 마무리 된다.

스트레토 기법

p 16분음표 반주

유니즌 진행

<악보43> 《첼로소나타 4번》, 제1악장, 마디 143-154

Ⅲ. 결론

본 논문은 베토벤의 첼로소나타 중 작곡년도 기준으로 볼 때 초기에 속하는 《첼로소나타 제2번》의 제1악장과 후기에 속하는 《첼로소나타 제4번》의 제1악장을 분석하여 형식을 비교하였다.

베토벤의 첼로소나타에 대한 이해를 돕기 위해 살펴본 첫 번째 연구방법이었던 베토벤의 현악기를 위한 음악 창작과 형식의 변화에서는 먼저 피아노소나타를 기준으로 세 개의 시기를 구분하였으며, 이를 바탕으로 바이올린소나타와 첼로소나타를 적용시켰다. 첼로소나타는 창작년도로 시기를 적용했을 때 초기, 중기 그리고 후기의 시기 구분이 애매모호한 부분은 없었다. 하지만 초기에 해당하는 《첼로소나타 제1번》과 《첼로소나타 제2번》이 2악장 구성이라는 것은 초기에 다른 악기를 위한 소나타들에서 볼 수 없었던 형식을 가지고 있다는 것을 알 수 있었다. 바이올린소나타는 피아노소나타와 형식적으로 비교할 수 있는 내용이 많았지만, 첼로소나타는 다섯 곡 중에 2악장 세 곡이나 되고, 그 곡들의 제1악장이 서주를 가지고 있어서 형식 분석적인 관점을 피아노소나타 또는 바이올린소나타와 비교하기 쉽지 않았다.

첼로소나타 제2번과 첼로소나타 제4번의 제1악장 비교분석은 서주의 음악적 역할이 두 곡 모두에서 아주 중요하다는 사실을 확인할 수 있었다. 그러나 두 곡의 제1악장을 시작하는 서주의 음악적 역할은 차이가 있었음을 확인할 수 있었다. 《첼로소나타 제2번》의 제1악장에서 서주는 길이가 길고 매우 웅장하고 피아노의 화려한 기교를 즉, 피아노의 카덴차풍을 담고 있었다. 《첼로소나타 제4번》의 제1악장에서 서주의 길이는 《첼로소나타 제2번》에 비해 짧지만 하나의 동기와 여러 음형을 가지고 변주하여 전체 서주

를 끌고 있었다. 《첼로소나타 제2번》의 서주에서는 피아노가 음악적으로 중요 위치에 있었던 것과는 달리 《첼로소나타 제4번》의 서주는 짧은 동기와 음형이 첼로와 피아노에서 주고받으며 변주되어 2중주적인 짜임새를 확인할 수 있었다. 《첼로소나타 제2번》은 서주의 구성과 빠른 소나타악장형식의 구성이 같지만 《첼로소나타 제4번》은 서주의 구성과 빠른 소나타악장형식의 구성이 달랐으며, 이 곡의 대표구성 또한 빠른 소나타악장형식의 구성이 아닌 서주의 구성으로 하고 있음을 확인할 수 있었다. 《첼로소나타 제4번》 제1악장의 서주의 음악적 구성 그리고 조성적 측면은 서주를 하나의 독립된 악장으로서 볼 수 있는 근거가 될 수 있다고 확인했다.

서주 뒤에 이어지는 빠른 소나타악장형식에 해당되는 부분에서 《첼로소나타 제2번》은 《첼로소나타 제4번》과는 다르게 주제간의 조성적 관계가 전형적인 소나타악장형식을 따르지 않고 있다. 《첼로소나타 제2번》 제1악장의 재현부에서 제2주제는 원조로 재현되지 않았으며, 그 뒤에 오는 긴 코다로 제1악장이 마무리될 때에도 피카르디 3도로 끝남을 확인할 수 있었다.

또한 《첼로소나타 제2번》은 초기에 해당됨에도 불구하고 바이올린소나타 마지막 곡 그리고 피아노소나타 후기 특징에 나왔던 모방기법과 푸가적인 구성을 담고 있었다. 창작년도와 연계해 볼 수 없는 《첼로소나타 제2번》 제1악장에서의 이런 대위법적 요소의 수용은 본 논문에서 진행한 형식 분석 뿐 아니라, 다양한 측면에서 연구가 이루어질 가치가 있는 작품이라고 평가한다.

《첼로소나타 제4번》에서도 모방기법이 많이 사용되고 있으므로 《첼로소나타 제2번》과 《첼로소나타 제4번》의 음악적 짜임새의 유사함을 확인할 수 있었다. 두 곡이 모두 2악장 구성이라는 것 그리고 각 곡에서의 두 악기간의 관계에서도 모방기법이 표면적으로 많이 나온다는 것은 베토벤의 첼로소나타가 음악 형식적 측면이 아닌, 창작사적 측면으로 연구 가능함을

보여주는 아주 의미 있는 결론이다.

베토벤은 이전의 다른 작곡가들이 쓴 첼로소나타보다 저음 악기였던 첼로를 독주 악기로서의 인정을 받게 하였으며 피아노와 2중주로 동등 되게 연주할 수 있는 작품을 만들었음을 확인할 수 있었다.

참고문헌

- 김용환. 『19세기 음악』. 모노폴리, 2005.
- 김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』. 음악세계, 1999.
- 김미옥, 차호성, 오희숙. 『피아노문헌 연구1』. 심설당, 2012.
- 안 카이에르스, 홍은정 역. 『베토벤』. 길, 2018.
- 차호성, 오희숙. 『실내악 1』. 심설당, 2004.
- 허영한, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선. 『새 들으며 배우는 서양음악사 2』. 심설당, 2009.

2. 학위논문

- 김경민. “Ludwig van Beethoven Cello Sonata, Op. 5, No. 2 in g minor의 연구 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2014.
- 류수선. “Ludwig van Beethoven Violoncello Sonata Op. 102 No. 1 in C Major의 악곡 분석 및 연주기법에 관한 비교 연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 2008.
- 우희라. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번》 (Op. 30, No. 2)에 관한 연구 : -주제 제시와 전개에서의 두 악기간의 음악적 관계를 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 임지윤. “베토벤 바이올린 소나타에서 독주와 반주악기의 역할변화에 대한 연구 : - 베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》의 제1악장 분석을 통해.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2019
- 원지혜. “베토벤 《첼로소나타 제2번》, Op. 5의 분석: 첼로와 피아노의 관계를 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2017.

3. 사전

세광출판사 사전편찬위원회 편저. 『음악대사전』. 서울: 세광출판사, 1982.
세광음악출판사 편집부. 『음악 용어사전』. 서울: 세광음악출판사, 1986.

4. 악보

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten Klavier und Violoncello*. G. Henle Verlag, 1971

Beethoven, Ludwig van. *Sonaten Klavier und Violoncello*. Edited by Andre. Navarra, Germany, G. Henle Verlag Munchen(Urtext), 1971

ABSTRACT

Beethoven 《Cello Sonata No. 2》 and 《Cello Sonata No. 4》 compared to the first movement format

Gwak, Jin Young

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

Ludwig Van Beethoven (1770-1827) composed a total of five cello sonatas, In this paper, the first movement of the 《Cello Sonata No. 2》 belonging to the early period the first movement of the 《Cello Sonata No. 4》 belongs to the latter period. Before analyzing, I applied the violin sonata and the cello sonata based on the time division based on the piano sonata creation year, and examined the musical characteristics and the type change of the period. 《Cello Sonata No. 2》 and 《Cello Sonata No. 4》 are composed of two movements in total. In front of the first movement, it has a common point that it has a slow play. Although there are similarities in these aspects, it was confirmed that there was a difference in the musical role of Xuzhou by analyzing each song.

The 《Cello Sonata No. 2》 of Xuzhou contained the colorful cadenza style of the piano 《Cello Sonata No. 4》 Xuzhou was able to confirm the existence of a dualistic structure by exchanging the role of musical instruments in the form of a variation in the form of a motive and the musical forms in it. In the fast Sonata movement form, 《Cello Sonata No. 2》 is an early-created sonata, In terms of compositional relations we could see the composition of the exceptional Sonata movement form rather than the typical Sonata movement form rather, I can confirm that the 《Cello Sonata No. 4》 of the latter period is taking the form of a typical Sonata movement.