

김택완 교수지도  
석사학위 청구논문

L. van Beethoven의  
Violin Sonata No.5, Op.24에 관한  
연구

2007

성신여자대학교 대학원  
음악학과 기악전공  
심유정

L. van Beethoven의  
Violin Sonata No.5, Op.24에 관한  
연구

김택완 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2006년 11월

성신여자대학교 대학원

음악학과 기악전공

심 유 정

# 인 준 서

심유정의 석사학위 논문으로 인준함

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

심사위원\_\_\_\_\_인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

베토벤(L. van Beethoven, 1770-1827)의 「바이올린 소나타 제5번 F장조」(Violin Sonata No.5), op.24는 1801년에 쓰인 곡으로 그의 초기 바이올린 음악을 대표하는 작품이다. 이 작품에서 베토벤은 하이든과 모차르트의 영향에서 완전히 벗어나 자신의 개성을 분명하게 보여주고 있다. 이 작품은 형식적으로는 전형적인 4악장의 고전 소나타 구조를 갖지만, 성격면에서는 “봄”이라 불릴 만큼 서정적이고 부드러운 분위기로 가득 차있다. 또한 이전의 작품들과 비교할 때 3악장에서 4악장으로의 전체 구성상의 확대, 발전부의 확대를 통해 바이올린 음악의 새로운 차원을 개척한 작품이기도 하다.

제1악장은 제시부-발전부-재현부-종결부의 전형적인 소나타 알레그로 형식으로 되어 있으며 전체적으로 밝고 활기찬 성격을 갖는다. 바이올린과 피아노가 서로 대화하듯 음악을 이끌어 가고 있다. 이 악장은 빈번한 전조와 여러 가지 변화화음의 사용으로 인한 신선한 화성과 당김음, *sf*나 *ff*를 약박에 자주 사용함으로써 기본적인 리듬질서를 탈피한 리듬을 통해 자유롭고 풍부한 표현력을 지니고 있다. 특히 주제를 이루는 동기를 가지고 악장 전체를 밀도 있고 효과적으로 구성함으로써 다양성과 통일성을 동시에 얻어내고 있다.

제2악장은 A-B-A'-Coda의 3부분 형식으로 되어 있다. 제2악장도 피아노가 아름다운 서정적인 주제를 제시하면 바이올린이 반복하는 방식으로 구성되었다. 제1악장의 제2주제의 소재를 모방한 것이 특징이며, A'부분은 A부분보다 선율의 동기가 더 많이 장식되고 바이올린의 리듬도 세분화 되어 더욱 기교적이고 화려한 느낌을 준다. 반면 조성구조는 단순하

다.

제3악장은 Scherzo-Trio-Scherzo 의 A-B-A로 이루어진 복합 3부분 형식으로 되어 있으며, 연주시간이 1분 조금 넘을 정도로 매우 짧은 악장이다. 간주곡의 성격을 갖는 이 악장은 실제 제2악장에서 제4악장으로 가는 다리역할을 한다. 바이올린과 피아노의 독특하고 생동감 있는 리듬이 특징이고 감각스러운 전조를 효과적으로 사용하고 있다.

제4악장은 A-B-A-C-A'-B'-A''-Coda의 매우 명랑한 론도 형식의 악장이다. 피아노와 바이올린에서 자주 나타나는 빠른 셋잇단음표가 이 악장을 밝고 생동감 있게 해주고 있다. 또한 이 악장도 제2악장처럼 주제가 있어 제1악장과 밀접한 연관성을 갖는다. 조성에 있어서는 F Major로 시작하여 여러 번의 전조 과정을 거쳐 Coda부분에서 다시 F Major로 돌아오는 다양한 조성의 사용이 보인다. 4개의 악장 가운데 가장 규모가 크며, 반주와 선율에서 같은 형태로 중복되는 음형이 많이 나타난다는 점과 대위적인 짜임새가 이 악장의 특징이라 할 수 있다.

전체적으로 볼 때 베토벤은 이「바이올린 소나타 제5번 F 장조」 op.24에서 Duo sonata라는 명칭에 걸맞게 바이올린과 피아노에게 어느 한 쪽으로 치우치지 않는 동등한 역할을 부여하고 있다. 또한 제1악장에 사용된 주제 동기를 각각의 개성을 지니고 있는 다른 개별 악장의 주소재로 사용함으로써 악곡 전체가 서로 긴밀한 관계를 갖는 하나의 연곡(cycle)으로 구성하였다. 그는 개별 악장에 드러나는 저마다의 개성을 통해 다양성을, 그리고 전체적으로는 동기의 연관성을 통해 통일성을 보여준다. 연주시에는 각 악장마다의 대비되어 나타나는 서정성과 역동성이 잘 드러날 수 있도록 세심하게 연주해야 한다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서 론 .....	1
II. 고전주의 음악 .....	3
III. 베토벤의 생애와 작품	
1. 생 애 .....	9
2. 베토벤의 양식과 작품 .....	14
3. 베토벤 바이올린 소나타의 작품경향 및 특징 .....	21
IV. 베토벤 바이올린 소나타 제5번 Op.24의 작품 분석 .....	28
1. 제1악장 .....	29
2. 제2악장 .....	50
3. 제3악장 .....	57
4. 제4악장 .....	61
V. 바이올린 연주기법 .....	79
VI. 결 론 .....	97

참고문헌

Abstract

## I. 서론

18세기 말에서 19세기 초까지 활동한 루트비히 반 베토벤 (Ludwig van Beethoven, 1770~1827)은 역사적으로 유리한 시기에 등장하였다. 그는 서양 음악사에서 하이든과 모차르트로부터 물려받은 고전양식의 유산을 토대로 하여 고전주의를 완성하였고, 고전주의에서 낭만주의로의 교량 역할을 하였다고 평가되고 있다.

베토벤은 교향곡을 비롯하여 실내악곡, 피아노곡 등 여러 장르에 걸쳐 많은 작품을 남겼다.<sup>1)</sup> 그 가운데 중 그가 남긴 바이올린 소나타는 모두 10곡이다.

그 가운데 1801년에 작곡된 「바이올린 소나타 제5번 F 장조」 op.24는 베토벤의 초기에서 중기로 넘어가는 과도기의 바이올린 음악을 대표하는 곡으로 “봄”이라는 제목으로 널리 알려져 있다. 이 작품에서 베토벤은 하이든과 모차르트의 영향에서 벗어나 자신의 개성을 표현하고 있다. 또한 이 작품은 「바이올린 소나타 제9번 A 장조」 op.47 "Kreuzer"와 함께 바이올린의 위치를 피아노와 대등하도록 끌어 올렸고 이후 낭만주의 작곡가들에게 모범이 되었다.<sup>2)</sup>

본 논문에서는 베토벤의 「바이올린 소나타 제5번 F 장조」 op.24를 연구하여 이 작품에 나타나는 음악적 특징들을 살펴보고자 한다. 그리하여 이 작품에서 드러나는 베토벤의 음악양식을, 나아가서는 그의 음악 전반의 이해를 돕고자 한다.

「바이올린 소나타 제5번 F 장조」 op.24의 악곡 분석에 앞서 작품 전반

1) 베토벤이 남긴 작품은 모두 작품번호를 갖는 138곡과 작품번호가 없는 205곡으로 정리되었다. Georg Kinsky & Hans Halm, *Das Werke Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*(München & Duisburg: G. Henle Verlag, 1955).

2) Hugh M. Miller, 「새서양음악사」, 최동선 역(서울: 현대출판사, 1996), p.199.

을 이해하는데 도움이 될 수 있도록 고전주의 음악의 특징과 베토벤의 생애, 그의 작곡양식과 작품세계를 정리하고, 「바이올린 소나타 제5번 F장조」 op.24를 각 악장별로 형식과 구조, 그리고 그 구성 방식을 분석하여 그의 작품세계에 좀 더 가까이 접근하고자 한다.

또한 이 분석을 토대로 「바이올린 소나타 제5번 F장조」 op.24의 연주기법에 관해서도 살펴봄으로써 이 작품의 충실한 연주에 도움이 되고자 한다.

## II. 고전주의 음악

서양 예술사에서 고전주의는<sup>3)</sup> 일반적으로 특정한 양식과 역사적으로 특정한 시기를 가리키는 두 가지의 의미를 갖는다. 고전주의는 한편으로는 고대 그리스 예술의 미적 이상 즉 조화와 균형, 명료성, 질서, 완전성으로 문학과 예술에 있어 최상의 상태에 있는 것을 의미하고, 또 다른 한편으로는 그러한 양식이 지배적이었던 특정한 시대를 가리킨다.

음악사에서 고전주의는 위에 언급한 미적이상을 실현함으로써 훌륭함의 전형이 되는 음악 양식과 동시에 고전 양식의 음악을 작곡했던 하이든(J. Haydn, 1732-1809), 모차르트(W. A. Mozart, 1756-1791), 베토벤이 활동했던 시기, 대략 1770년경부터 1820년경에 이르는 역사적인 시대를 의미한다.<sup>4)</sup>

고전주의 음악은 빈을 중심으로 활동했던 하이든, 모차르트, 베토벤의 음악이다. 이들은 역사적으로 자신들이 당면해 있던 문제, 즉 장, 단조의 체계가 제공하는 가능성을 최대한으로 개발하고 활용하는, 큰 규모의 기악음악 형식을 완성하는 것을 매우 훌륭하게 해결함으로써 탁월함, 우수성의 새로운 전형을 창조해냈다.<sup>5)</sup> 이들은 객관적이고 보편적인 음악 양식을 발전시켰고, 그 음악 양식을 토대로 절대음악의<sup>6)</sup> 소나타 형식을 확립

3) 고전주의(독: Klassik), 혹은 고전적(영: classical, 불: classique)이라는 개념은 원래 '납세자 계급에 속하는, 높은 계급의 시민'이라는 뜻의 라틴어 classicus에서 유래한 것으로 후에 '모범적'이라는 의미를 갖게 되었다. 「음악대사전」, 음악대사전편찬위원회 편(서울: 세광음악출판사, 1996), p.98.

4) 다른 예술에서 고전주의는 시기적으로 음악에서의 고전주의와 다르다. 예를 들어 괴테(W. von Goethe)와 셸러(F. von Schiller)에서 정점에 이른 독일 문학에서의 고전주의는 음악에서의 고전주의와 거의 일치하지만 프랑스 문학에서의 고전주의는 코르네이유(Corneille), 라신느(Racine) 등이 활동했던 17세기가 고전주의 시대이다. 미술에서도 고전주의는 후기 르네상스 시대를 가리킨다. 위의 책, 같은 곳을 참조.

5) J. Machlis, 「음악의 즐거움」, 신금선 역(서울: 이화여자대학교, 1982), p.359.

6) 절대음악은 순수한 음악 내재적 요소만을 가지고 구성된 음악으로 음악 외적인 것을 묘사하려

하였으며, 새로운 기악음악의 시대를 열었다.

위에서 언급한 바와 같이 고전주의 기악곡에서 가장 중요한 형식은 소나타 형식(Sonata form)이다. 소나타 형식은 소나타 알레그로 형식(Sonata allegro form)으로 되어 있는 하나의 악장을 포함하는 몇 개의 악장으로 이루어진 연곡 형태이다. 일반적으로 이 소나타 형식은 빠르기와 성격이 서로 대비되는 3악장 또는 4악장으로 구성된다.

주로 제1악장에 사용되는 소나타 알레그로 형식은 주제가 제시되는 제시부와 주제의 발전이 이루어지는 전개부, 그리고 주제가 재현되는 재현부, 이렇게 크게 3부분으로 구성된다. 제시부에서는 일반적으로 성격과 조성에서 대비되는 2개의 주제가 제시된다. 제2악장은 느린 악장으로 형식은 정형화되어 있지 않다. 즐겨 사용된 형식은 A-B-A의 3부분 형식이나 주제와 변주곡 형식이다. 제3악장은 복합 3부분 형식의 미뉴엣과 트리오로 작곡되었으나, 베토벤에 이르러 스케르초가 미뉴엣을 대신하였다. 제4악장은 소나타의 마지막 악장으로 빠른 템포에 활달한 성격을 갖는다. 론도 형식이나 소나타 알레그로 형식으로 이루어진다. 소나타 형식은 고전주의 시대의 거의 모든 기악곡의 토대로 이루고 있다.

고전주의 작곡가들은 이 형식을 토대로 교향곡(symphony), 독주 협주곡(solo concerto), 독주 소나타(solo sonata), 현악 4중주(string quartet) 등의 음악 장르를 발전시켰다. 이 장르들은 연주 매체가 다르기 때문에 악기나 악기배합을 고려한 짜임새에서 차이가 나지만 음악 형식면에서 거의 같다. 교향곡은 소나타 형식으로 구성된 관현악곡으로 고전 시대 기악곡의 중심이며, 그 규모나 중요성이 급속히 커져 모차르트나 하이든의 후기에 이르러서는 가장 중요한 유형의 절대음악이 되었다. 독주 협주곡은 독주 악기와 관현악을 위한 소나타로 연주자의 기교적 연주와 관

---

하거나 표제를 사용하는 표제음악과 대립된다. 「음악용어사전」(서울: 삼호출판사, 1994), p.330.

현악의 자원을 결합시킨 것으로 다양한 악기를 위한 협주곡이 작곡되었으나 피아노 협주곡이 가장 선호되었다. 협주곡은 바로크의 전통을 이어 받아 빠르고-느리고-빠르고의 3악장 구조를 갖는다. 두 개의 바이올린과 첼로, 비올라로 편성된 현악4중주곡은 고전주의 실내악의 대표적인 장르로 거의 대부분 4악장의 소나타 형식으로 되어 있다. 독주 소나타 중에서는 피아노를 위한 독주 소나타가 가장 선호되었다.<sup>7)</sup>

작곡기법으로는 음악의 논리적, 발전적 구성을 위한 주제, 동기의 발전 기법이 사용되었다. 음악적 아이디어는 연속성과 전후관계를 요구한다. 즉 이 아이디어는 앞의 것에서 흘러나와 논리적으로 다음 것에 이르러야 한다. 음악작품에서 음악적 아이디어의 본질은 주제선율이다. 따라서 이 주제가 논리적으로 확장되어 전체 음악구조를 형성하는 방식을 주제의 발전이라 한다. 그렇기 때문에 이 주제의 발전은 작곡에 있어 가장 중요한 기법의 하나이며 작곡가의 상상력, 지적 능력, 기법상의 능력을 요구한다. 주제 발전의 기본은 주제를 그 구성 모티브로 해체하는 것이다. 모티브는 선율적, 리듬적 단위를 형성하는 가장 작은 주제의 단편으로, 작곡가는 이 주제를 모티브로 나누고, 반복하고 변형시켜 새로운 방식으로 결합시킨다.<sup>8)</sup>

주제 선율의 규칙성과 주기성 역시 고전주의의 중요한 개념이다. 고전주의의 선율은 지속적으로 흘러나오는 바로크 음악의 선율과 대조적으로 8마디 단위(4마디 악구 + 4마디 악구)의 규칙적이고 분명한 길이를 가져 주기적 구조를 형성한다. 이것은 간결하고 명료한 구조의 기본이 된다. 또한 바로크의 대위적인 기악음악에서는 각 성부들이 동등한 위치를 가져 여러 성부간의 선율적 정점이 일치하지 않았으나 고전 시대의 음악에서는 주요 선율선이 하나이기 때문에 그 선율의 윤곽이 훨씬 쉽게 파악된다.

7) 이철구, 「고전음악 들여다보기」(진주: 경상대학교 출판부, 2003), pp. 79-94.

8) J. Machlis, 앞의 책, pp.333-334.

이 고전주의의 주제 선율은 바로크 시대의 것보다 온음계적(diatonic) 성격을 지니고 있다.

고전 시대 음악의 리듬 모형(rhythmic pattern)은 다양하다. 바로크 음악이 처음부터 끝까지 몇 가지의 리듬을 반복하는 연속성으로 추진력을 가지고 진행하기 때문에 전체 리듬 형태에서 주목할 만한 변화를 찾기 힘든 반면, 고전주의 음악에서는 선율을 분명히 드러내기 때문에 바로크 음악에서보다 훨씬 더 다양한 리듬이 생겨난다. 바로크 시대의 대위적인 음악에서 각각의 성부들은 리듬적 충돌을 불러일으키도록 촉진 되었으나 고전주의 음악에서는 리듬의 변화가 자유로우며, 보다 규칙적인 반주에 의해 뒷받침되는 선율을 듣게 된다. 그리고 선율의 대비와 마찬가지로 리듬의 대비도 일어나는데 이것은 한 악장이나 한 작품에서 대비되는 분위기로 나타난다. 고전주의 음악은 리듬의 다양성에도 불구하고 일관된 박자와 규칙적인 패턴을 가진다.

고전주의 시대의 화성은 바로크 시대의 화성보다 복잡하지가 않다. 근본적으로 음악의 짜임새가 화성적(homophonic)이기 때문에 주요3화음(으뜸화음, 버금딸림화음, 딸림화음)이 보다 많이 쓰이고 있고, 따라서 온음계적 화성이 반음계적 화성보다 더 지배적이다.

계속저음(basso continuo)의 소멸과 더불어 즉흥연주의 예술전통도 사라져 버렸다. 모든 화성은 악보로 기록되고, 이전에는 연주가에게 맡겨졌던 장식이나 프레이징, 강약 등을 작곡가 자신이 확실하고 상세하게 연주자에게 지시하고 있다.<sup>9)</sup>

고전주의 시대의 음악은 빈을 중심으로 하이든과 모차르트, 베토벤에 의해 주도되었다. 하이든은 세 명의 고전주의 작곡가 가운데 가장 많은 작품을 남긴 작곡가로 주제, 동기 발전기법을 토대로 하는 기악어법을 확

---

9) 김문자 외 4인, 「들으며 배우는 서양음악사」(서울: 심철당, 1999), pp.404-407,

립하였고 교향곡과 현악 4중주의 양식을 확립하였다. 그는 70여곡의 현악 4중주와 100곡이 넘는 교향곡을 작곡하면서 모차르트와 베토벤에게 영향을 주었다. 그 가운데 특히 유명한 작품은 1790년대 런던에서의 연주를 위해 작곡한 12곡의 「런던 교향곡」(Hob.I: 93-104, 1791~1795)이 있다. 그의 작품들은 강약의 극적인 대비, 대담한 전조, 풍부한 색채감을 보여주는 관현악법 등에서 매우 뛰어나다. 그의 음악은 밝고 건전한 낙천주의적 성향이 강하다.

모차르트는 위대한 천재의 한 사람으로 짧은 생애 동안 역시 다양한 장르의 음악을 작곡했다. 그의 음악은 대부분 잘츠부르크와 빈의 음악 문화에 뿌리를 둔 세련된 실내용 음악으로, 그는 기악 형식에 성악 예술의 서정성을 불어 넣었다. 그는 디베르티멘토(Divertimento)나 세레나데(Serenade) 같은 사교음악 뿐만 아니라 피아노 소나타, 현악 4중주, 교향곡, 피아노 협주곡, 오페라에서 주옥같은 작품들을 남겼다. 그의 작품은 균형과 절제, 대비되는 주제, 이러한 것들의 완벽한 비율의 배합뿐만 아니라 편안하고 우아하며 자연스러움을 준다. 그는 힘과 우아함을 독특하게 결합시켜, 그의 음악은 아무리 열정적이고 강렬한 것이라도 항상 감각적이고 아름답다.

세 명의 작곡가 가운데 가장 후대에 속하는 베토벤은 고전주의를 완성하고 낭만주의로의 길을 열어 놓았다는 점에서 음악사적 의미가 남다르다. 그는 고용되거나 종속된 관계를 맺지 않고 음악을 작곡할 수 있었던 최초의 자유로운 작곡가라 할 수 있다.

베토벤은 주제의 전개나 변주의 기술에 있어 유례없는 재능을 발휘한 작곡가로 음악에 있어 최고의 건축가라 할 수 있다. 그는 하이든과 모차르트로부터 물려받은 소나타 형식의 개념을 다시 확대시켰는데, 특히 제1악장의 발전부와 코다의 규모를 확대하였고 발전부를 소나타 형식의 역할

상의 중심으로 취급하였다.

베토벤은 다양한 고전주의 장르에서 최고의 정점이라 할 수 있는 작품들을 남겼다. 그의 주된 작곡분야는 9곡의 교향곡, 현악 4중주곡 가운데 op.59, 1-3과 후기 작품인 op.127부터 135에 이르는 6곡, 32곡의 피아노 소나타가 있다. 이외에 오페라 「피델리오」(Fidelio, 1805년 초연)와 축제용 미사 「장엄 미사」(Missa Solemnis, 1823)도 매우 중요한 작품에 속한다.

### III. 베토벤의 생애와 작품

베토벤은 혼란스럽고 격동의 시대에 살았지만 음악사적인 관점에서는 오히려 유리하다고 볼 수 있는 시기에 등장하였다. 그는 하이든과 모차르트에 의해서 잘 다져져 있으면서도 아직 더 발전 가능성이 있는 음악 양식과 형식을 유산으로 물려받았다. 역사적으로 볼 때 베토벤의 작품은 고전주의 시대 양식을 바탕으로 구성되어 있다. 외부적인 환경과 자신의 천부적인 힘으로 인하여 그는 이 유산을 최대한 발전시켰고 후에 낭만주의 작곡가들에게 큰 영향을 주었다.<sup>10)</sup>

#### 1. 생애

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 1770년 12월 17일,<sup>11)</sup> 독일의 소도시 본(Bonn)에서 요한 반 베토벤(Johann van Beethoven)과 마리아 막달레나(Maria Magdalena) 사이의 일곱 명의 아이들 가운데 다섯째로 태어났다. 아버지 요한은 궁정의 테너가수로 아들 루트비히에게 일찍이 피아노를 중심으로 한 음악교육을 시켰다. 아들의 재능을 눈치 챈 아버지는 베토벤을 모차르트와 같은 음악 신동으로 키우기 위해 매우 엄격한 음악교육을 시켰다.

베토벤의 작곡 재능을 인정하고 본격적으로 지도를 한 사람은 궁정 오르간 연주자이며 작곡가였던 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)<sup>12)</sup>였다. 네페는 1781년부터 1792년까지 베토벤에게 피아노

10) D. J. Grout, 「서양음악사」, 한국음악교재연구회 역(서울: 세광음악출판사, 1991), p.744.

11) 엄격하게 1770년 12월 17일은 베토벤이 세례를 받은 날이다. 따라서 출생일은 12월 16일로 보는 것이 타당하다.

와 오르간, 작곡을 가르쳤고, 바흐의 「평균율 건반음악 곡집」(*Das Wohltemperierte Klavier*)과 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emmanuel Bach, 1714-88)의 작품을 접할 수 있게 해주었다. 그는 자신의 제자에게 음악교육을 시켰을 뿐만 아니라 경제적으로도 돌봐 주었으며, 겨우 14세인 베토벤에게 부 궁정 오르간 연주자의 지위를 주었고 제2의 모차르트로 세상에 소개한 바 있다.

1782년경에 베토벤은 친구 베겔러(Franz G. Wegeler, 1765-1848)의 소개로 피아노 가정교사로서 본의 명문인 브로이닝(Breuning)가의 저택에 드나들고 있었다. 정규학력으로는 초등학교를 중퇴 했을 뿐인 베토벤에게 있어 브로이닝 가는 문학, 철학, 역사 등 인문학적 교양을 쌓고 사교를 몸에 익히는 장소였다. 그곳에서 베토벤은 많은 귀족들을 알게 되었는데, 그 가운데 발트슈타인(Waldstein)백작은 그의 죽마고우이자 보호자로서 이 젊은 음악가에게 몰심양면의 원조를 아끼지 않았다.

당시 유럽음악의 중심은 ‘빈’ 이었다. 1787년, 17세의 베토벤은 발트슈타인 백작의 소개로 모차르트의 가르침을 받기 위해 빈으로 유학을 가게 되었다. 이 여행에서 베토벤은 모차르트를 방문해 그 앞에서 피아노로 즉흥연주를 하여 주목을 받았다.<sup>13)</sup> 그러나 이 배움의 꿈은 실현되지 못하였다. 베토벤이 어머니가 위독하다는 소식을 접하고 바로 본으로 되돌아왔고, 이후 얼마 안 되어 모차르트는 세상을 떠났기 때문이다.

1792년 베토벤은 영국에서 돌아오는 여행길에 잠시 본에 머물렀던 하이든에게 인정을 받게 되었고 본의 선제후와 발트슈타인 백작의 후원 아래 다시 빈 유학길에 오르게 되었다. 또한 백작의 소개로 리히노프스키

12) 네페는 요한 아담 힐러(J. A. Hiller)의 제자로 알려져 있으며 1781-1794년에 본에서 궁정 오르간 연주자로, 작곡가로 활동하였다. 그의 작품으로는 정슈펠 「펠트하임의 아델하이트」(1781)가 유명하다. 「음악대사전」, 음악대사전편찬위원회 편(서울: 세광음악출판사, 1993), p.174 참조.

13) 베토벤의 재능을 즉각 발견한 모차르트는 “언젠가 세상이 그에 대해 이야기하게 될 것이다”라고 말하였다. 「최신명곡해설」, 김정태 역(서울: 삼호뮤직, 1977), p.102.

(Lichnowsky)후작의 살롱을 비롯한 빈의 사교계에 드나드는 기회도 주어졌다. 빈 유학은 이와 같은 유리한 조건에서 실현되었다.

빈에서 베토벤은 하이든의 제자로 지도를 받게 되었다. 그러나 하이든의 바쁜 생활로 실질적인 수업은 이루어지지 못했고, 베토벤은 그 대신 당시 빈에서 인기가 대단했던 빈 출신의 징슈필 작곡가 요한 쉥크(Johann Schenk, 1753~1836)에게<sup>14)</sup>, 이후에는 대위법으로 유명했던 요한 게오르크 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736~1809)에게서<sup>15)</sup> 약 1년 동안 대위법을 배웠다. 또 안토니오 살리에리(Antonio Salieri, 1750~1825)<sup>16)</sup>에게 성악 작곡에 관해 비공식적인 가르침을 받기도 했다.

베토벤은 탁월한 피아노 연주로 빈 음악계에 데뷔했고, 작곡의 중심도 당연히 피아노 음악에 놓였다. 1795년 25세 때 최초의 공개 연주회에서 자작의 「피아노 협주곡 제2번」을 연주하면서 대성공을 거두었고 작곡가로서, 연주가로서 명성을 얻게 되었다. 같은 해 「피아노 3중주 제1번 E♭ M」, op.1을 출발점으로 해서 그의 작품의 출판이 시작되었다.<sup>17)</sup>

이 시기에 그의 음악은 전통적인 경향을 완전히 벗어나지는 못했지만, 도처에 보이는 창의력은 이미 거장의 미래를 암시하고 있다. 음악가로서의 명성이 높아지면서 베토벤은 빈에서 많은 귀족들의 후원을 받게 되었다.

---

14) 쉥크는 오스트리아 출신의 작곡가로 교회음악과 교향곡, 징슈필을 작곡했다. 베토벤에게는 음악 이론을 가르쳤다. 「음악대사전」, 음악대사전편찬위원회 편(서울: 세광음악출판사, 1993), p.843.

15) 알브레히츠베르거는 오스트리아 작곡가이며 음악이론가였다. 그의 이론서 「작곡에 대한 기본 안내서」(*Gründliche Anweisung zur Composition*, 1790)로 유명하다. 위의 책 p.1045 참조.

16) 살리에리는 이탈리아 출신의 오페라 작곡가로 글록의 제자로 알려져 있다. 빈과 파리를 중심으로 활동했다. 1788년 빈의 궁정 음악감독었고 베토벤, 슈베르트, 리스트의 스승이다. 오페라 외에도 교회음악, 성악곡, 관현악곡, 피아노곡 등을 작곡했다. 위의 책 p.800 참조.

17) 이 작품은 1795년 5월 19일 빈의 Artaria & Co. 출판사에서 출판되었다. Georg Kinsky & Hans Halm, *Das Werke Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*(München & Duisburg: G. Henle Verlag, 1955), p.4.

그러나 이 무렵 베토벤의 삶에서 비극도 시작되었다. 그의 귀가 이상 증세를 보이고 있었기 때문이다. 이 장애는 1798년에 나타나기 시작하였고 점점 더 악화되어 1802년 32세의 그는 의사의 권유로 조용한 전원마을인 하일리겐슈타트(Heiligenstadt)로 요양을 간다. 그 이후 인격적으로나 음악적으로 더욱 더 성숙해졌고, 이것은 이후 작곡된 그의 작품에도 반영되고 있다.

1803년경에는 새로운 창작기가 시작되었다. 그리고 베토벤이 39세가 되던 1809년에는 고전 양식의 정점에 도달한다.

그러나 이 시기 베토벤은 경제적으로 궁핍하고 빈 생활에 염증을 느껴 빈을 떠나려고 하였으나<sup>18)</sup> 이에 대해 빈의 귀족들은 후원회를 만들어 베토벤을 계속해서 빈에 머물게 하였다.<sup>19)</sup>

베토벤의 세속적 명성은 빈 회의(Wiener Kongress, 1815) 이후의 반동기(反動期, 1815)에 크게 높아졌지만, 그 창작 활동은 절망적인 침체에 빠져 있었다. 그의 생애에 엄습한 이 제2의 위기에 그는 그의 유일한 후원자 루돌프 대공이 올뮈츠(Olmütz) 대사교로 취임하자 대공의 대사교 취임식을 위해 1822년의 「장엄미사 *Missa solemnis* D 장조」 op.123을 작곡하기 시작하였다. 그러나 궁핍한 생활이 계속되던 때 마침 런던의 필하모니 협회로부터 교향곡의 의뢰가 있었다. 그는 이전부터 구상해온 새로운 교향곡과, 본 시대부터 품고 있었던 1792년의 실러(Johann Christoph Friedrich von Schiller)의 장편 시 「환희의 송가 *Ode an die Freude*」를 결합시키는 기회를 갖게 되었는데, 이것이 바로 1824년에 완성된 최후의 대작 「교향곡 제9번 dm」(합창 Choral) op.125이다.

18) 1808년 독일 카셀(Kassel)의 왕은 베토벤에게 궁정 악장직을 맡아달라고 요청하였다. 조수철, 「베토벤의 삶과 음악세계」(서울: 서울대학교출판부, 2003), pp. 107-108 참조.

19) 로프코비츠 후작(F. J. von Lobkowitz, 1772-1816)은 루돌프 대공, 킨스키 공과 후원회를 만들어 베토벤이 빈에 머무는 조건으로 4천 글덴의 연금을 약속했다. 그러나 여러 가지 사정으로 인해 그 약속은 이행되지 못했고, 이후에 베토벤은 더 큰 경제적 어려움을 겪어야 했다. J. W. N. Sullivan, 「베토벤-그의 정신적 발달」, 서인정 역(서울: 홍익사, 1982), p.109 참조.

1825년에는 러시아의 갈라친 공작(N. B. Galatzin)의 의뢰로 마지막 5곡의 현악 4중주곡을 완성하는 데 집중하였다. 이 곡들은 작곡가의 원숙한 양식과 특징적인 표현 방법을 예시한 최초의 작품들로서 불타는 정열, 형식의 자유분방한 취급, 뛰어난 독창성으로 가득 차 있다.

그러나 베토벤이 세상에서 즐 수 있는 마지막 정신은 이미 이것으로 끝나고 있었다. 1826년 12월 베토벤은 복부의 격통과 폐렴을 앓고 있어 이듬해인 1827년 3월 26일 56세로 생애를 마쳤다.

베토벤은 이제까지 의식 때의 반주나 사교 수단으로 여겨졌던 음악을 인간 정신의 최고의 표현으로 만들었다. 특히 교향곡, 현악 4중주곡이나 독주 악기를 위한 소나타, 기악곡 영역에서의 작품은 인류 영원의 보배라 해도 과언은 아니다. 베토벤 이후의 음악가로서 기법이나 규모면에서 그를 능가하는 작품을 쓴 사람은 적지 않다.<sup>20)</sup> 그러나 타오르는 듯한 정의 감에 뿌리박은 엄격한 도덕성을 그만큼 음악으로 일관시킨 예술가는 그 이전이나 이후에도 발견할 수 없을 것이다.

---

20) 베토벤 이후 19세기에는 바그너나 브람스를 그러한 작곡가로 꼽을 수 있다.

## 2. 베토벤의 양식과 작품

일반적으로 음악사에서 베토벤은 빈 고전주의 작곡가로 다루어지고 하이든(1732~1809), 모차르트(1756~1791)와 함께 ‘빈 고전파의 3대 거장’으로 일컬어진다. 그러나 양식적인 공통점을 보인다 하더라도 이 세 작곡가를 모두 하나의 범주로 묶는 것에는 무리가 뒤따른다. 특히 베토벤을 이 범주에 단순하게 포함시키는 것은 문제로 여겨지는데, 이는 베토벤이 고전적인 전통으로부터 출발하고 있지만, 그의 작품에는 점차적으로 낭만주의적인 성향이 나타나기 때문이다.<sup>21)</sup>

하이든이나 모차르트와 비교할 때, 베토벤 음악에는 다양한 새로운 요소가 나타난다. 반음계 사용의 증가와 형식의 확장 등이 그 새로운 요소라 할 수 있다. 그러나 무엇보다도 큰 차이는 하이든이나 모차르트의 음악이 갖는 명랑하고 밝고 귀족적인 우아함과 달리 베토벤의 음악에는 그만의 열렬하고 힘찬 표현력이 증대되었다는 점이다.<sup>22)</sup>

뱅상 땡디(Vincent d'Indy; 1851~1931)는 이렇게 하이든이나 모차르트와 구분되는 개성적인 그의 새로운 양식과 연대를 기초로 하여 베토벤의 작품을 세 시기로 나누고 각 시기를 ①모방-초기 ②구체화-중기 ③내성의 시기-후기로 부르고 있다.<sup>23)</sup>

21) 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 -베토벤」, 음악지우사 편집부, 김방현 공역(서울: 도서출판 음악세계, 1999), p.14.

22) J. Machlis, 「음악의 즐거움」, 신금선 역(서울: 이화여자대학교, 1982), p.341.

23) D. J. Grout, 앞의 책, p.752 참조. 그러나 베토벤의 주요 장르인 기악곡, 실내악곡, 관현악곡에서 공통적으로 인식할 수 있는 소나타 형식과 그 형식의 특징이 어떻게 변천해 왔는지에 따라 7기로 더 세분화하여 구분하는 경우도 있다.

제1기(학습기, 본 시대)	1782-1792
제2기(빈 초창기)	1793-1800
제3기(실험적 소나타기)	1800-1802
제4기(드라마적 소나타기)	1802-1808
제5기(칸타벨레기)	1809-1813

초기인 모방의 시기는 1793년부터 1802년경까지로 하이든과 모차르트로부터 물려받은 고전적 요소가 베토벤의 작품에 반영되고 있는 시기이다. 개성적이고 힘찬 리듬, 표현이 풍부한 화성, 구조의 논리적 구성, 조성의 강한 대비는 하이든에게서 영향을 받은 것이고, 소나타-알레그로 형식에서 나타나는 뚜렷한 두 주제의 대비는 모차르트의 영향이다.<sup>24)</sup>

동시에 점점 강한 의욕을 보이고, 전통적인 소나타 양식이나 형식의 구성에 새로운 시도를 끌어들이며 초기의 형식 확대와는 반대로 곡의 규모를 축소하거나 소나타 형식 안에서 제시부의 연결구를 간결하게 하며, 악장 내의 균형이나 악장 사이의 균형을 추구하고, 마지막 악장에 비중을 두는 베토벤 개인 양식의 싹이 확실하게 나타난다.

교향곡 제1번은 1799년에 작곡되어 9곡의 교향곡 중에서 가장 고전적 성격을 지니고 있다. 이 작품의 정신과 기교상 특징의 대부분은 하이든에게서 유래하고 있고 4개의 악장은 그 형식이 매우 규칙적이다.

1798~1800년에 작곡된 Op.18의 6곡의 현악 4중주곡에는 동기를 전개시키거나 기법과 대위법을 이용하여 음조직에 생기를 불어넣는 기법 등의 하이든의 영향이 보여 진다. 그러나 주제의 성격, 악구를 자주 생각지 못한 방향으로 돌리는 것, 관습에 따르지 않는 조바꿈, 그리고 몇 개의 미묘한 형식상의 구성에서 베토벤의 개성이 뚜렷이 보인다.

그의 최초의 피아노 소나타 3곡(Op.2, 1796)은 당시 고전 양식과 달리 4악장을 취하고 있고 No.2, 3은 고전적인 미뉴에트 대신 다이내믹한 스

---

제6기(낭만주의 접근기) 1814-1816

제7기(고고한 양식기) 1817-1826

이에 관해서는 「작곡가별 명곡 라이브러리 - 베토벤」 음악지우사 편집부, 김방현 공역(서울: 도서출판 음악세계, 1999), p.17을 참조하시오.

24) 베토벤의 초기 작품에서 「교향곡 제1번 CM」 op.21과 「교향곡 제2번 DM」 op.36, 그리고 op.2의 세 작품, 「피아노 소나타 제1번」, 2번, 3번은 하이든의 영향을 받았고, 「교향곡 제3번 Eb M」 op.55와 「피아노 소나타 제5번 cm」 op.10-1은 모차르트의 영향이 나타나는 곡이라 할 수 있다. 「최신명곡해설」, 김정태 역(서울: 삼호뮤직, 1977), pp. 106-109.

케르초로 대체된 것을 보여준다.

1799년에 출판된 「피아노 소나타 제8번 cm」(비창) op.13은 3악장으로 되어있다. 이 작품에서는 제1악장의 주제가 마지막 악장에 변형되어 나타난다. 베토벤의 작품에서 볼 수 있는 순환구조가 이미 이 작품에서 시도되었음을 볼 수 있다.

교향곡 제2번이랑 같은 해에 작곡된 「피아노 협주곡 제3번 cm」, op.37(1803)은 3악장으로 전통적인 협주곡 형식에 의하고 있지만, 작품에 커다란 비약과 거장적 품격을 보이기 시작한 곡이다. 영웅적인 비창한 느낌은 중기의 베토벤을 암시하고 있다.

중기인 구체화의 시기는 1803년부터 1816년까지로, 이 시기의 작품에는 뚜렷한 강약의 대비, 폭발적인 악센트, 길어진 악장 등 고전주의 형식적 틀 안에서 베토벤의 개성을 드러내는 많은 특징이 나타난다.

교향곡 제3번에서부터 제8번까지와 피테의 극 「에그몬트」(Egmont)의 부수음악, 「코리올란」(Coriolan)서곡, 오페라 「피델리오」, 현악 4중주곡 op.59 「라주모프스키」(Rasumovsky)와 op.74, 95, 그리고 op.90까지의 피아노 소나타 등이 이 시기에 포함되고 있다.

1803년에 작곡된 「교향곡 제3번 E<sup>b</sup>장조」는 중기의 시작을 알리는 가장 중요한 작품 중의 하나로 본다. 영웅적인 위대함의 이상적인 모습을 음악으로 표현한 혁명적인 작품이다. 이 작품은 그 규모와 구조의 복잡함에 있어 이전 작품과 구별된다.

교향곡 제4번, 제5번, 제6번은 모두 창작력이 왕성했던 시기인 1806년과 1808년 사이에 작곡되었다. 제5번 「운명」은 주제, 동기 발전기법에 있어서 매우 뛰어난 작품으로 평가된다.

교향곡 제6번 「전원」(Pastoral)은 5개의 악장에 묘사적인 내용을 적용하고 있다.

양식면에서 교향곡과 관련된 것으로 관현악 서곡이 있다. 이것은 교향곡의 제1악장의 형식을 취하는 것으로 이전의 「레오노레」서곡과 더불어 중요한 서곡은 「코리올란」(1807) 「에그몬트」(1810)이다. 「코리올란」은 1802년 이후 빈에서 때때로 연주된 콜린(H. J. von Collin) 작품의 비극에서 영감을 받은 것이며, 「에그몬트」는 1810년 피테의 희곡이 상연될 때 노래와 부가음악과 함께 작곡된 것이다.<sup>25)</sup>

오페라 「피델리오」는 교향곡 제3번과 같은 시기에 작곡된 것으로 성격이 비슷하다. 전체적으로 볼 때 등장인물인 레오노레의 영웅적인 행위와 프랑스 대혁명의 인류애적인 이념의 찬미가 같은 것이 되고 있다.

1806년에 작곡된 Op.59의 현악 4중주곡 3곡은 작곡가의 원숙한 양식과 특징적인 표현 방법을 예시한 최초의 작품들이다. 베토벤 중기의 특징인 불타는 정열, 형식의 자유분방함, 현저한 독창성 등으로 가득 차 있다. 악상의 발전은 역동적이며 추진적인 성격을 가지고 있다. 이런 발전은 중기 전체에 계속되고 있으나, 그 변화는 격식이 까다로운 교향곡과 서곡에서보다 현악 4중주곡과 피아노 소나타에서 더 현저하게 나타난다.

중기의 피아노 소나타는 양식과 형식에 있어서 폭넓은 면을 보여준다. 중기의 소나타 중에서 특히 뛰어난 것은 1804에 작곡된 op.53의 C장조 「발트슈타인 소나타」와 「열정」이라고 불리는 op.57의 f단조이다. 이 작품들은 각각 빠르게-느리게-빠르게의 순서에 의해서 고전파적인 3개의 악장을 가지고 있으며, 소나타 형식, 론도 혹은 변주곡의 형태를 적합한 조성 구조와 함께 보여주고 있다. 그러나 그 형식상의 질서는 베토벤의 내부로부터 확대되고 있다.

1816년 작곡된 연가곡집 「멀리 있는 연인에게 *An die ferne Geliebte*」 op.98과 「희망에게 *An die Hoffnung*」 op.94에서 서정성의 추

---

25) D. J. Grout, 앞의 책, p.759.

구는 낭만주의에 가깝게 접근하고 있다는 것이 보여 진다.

후기인 내성의 시기는 1817년부터 1827년까지이다. 이 시기에 베토벤은 새로운 음악적 정서를 표현하기 위해 반음계적 화성에의 길을 찾았고, 푸가를 썼으며 중요하지 않은 모든 것을 깎아 내었다. 그 울림이 거칠고 현대적인 부분들이 그의 시대를 훨씬 초월하는 음악으로 만들었다.

후기 작품으로는 「교향곡 제9번 dm」, 「현악 4중주곡」 op.127, 130, 131, 132, 135, 그리고 현악 4중주를 위한 「대푸가 *Große Fuga*」, 마지막 5곡의 「피아노 소나타」 제28번-제32번과 「디아벨리 변주곡 *33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*」 op. 120, 「장엄 미사」 등을 포함하고 있다.

후기에 쓴 가장 인상적인 작품은 D장조인 「장엄 미사」(1819~1823)와 「교향곡 제9번」(1824)이다. 장엄 미사곡은 매우 개인적인 동시에 전 인류의 신앙의 고백이다. 가사를 구성의 기초로 하는 성악과 기악에 결합시킨 장대한 교향곡이다. 계획된 음악적인 통일성을 지닌 하나의 교향곡으로 5개의 악장으로 되어 있다. 「교향곡 제9번」에서 가장 두드러지게 나타나는 사실은 끝악장에서 합창과 독창을 이용했다는 것이다. 마지막 악장인 피날레는 복잡한 변주로서 가장 특징적인 용변과 정감에 찬 쉴러의 시 '환희의 송가' 중 몇 구절을 발췌 사용한 4중창과 합창을 부가하여 교향곡의 개념을 새롭게 하였다.

후기의 가장 중요한 작품 가운데 하나이며 베토벤의 유언이라고 표현할 수 있는 작품은 5곡의 최후의 현악 4중주곡이다. 그는 1824년에 op.127을 썼고, 대푸가 op.133과 함께 차례로 op.130, 131, 132, 135를 1825년부터 1826년까지 완성시켰다.

Op.130에서 op.132와 대푸가 op.133은 최고도의 음악적 구성력을 가진 것들이며 개성적 작품으로서의 베토벤 음악의 절정을 이룬다고 본다.

작품들끼리의 연결성과 19개의 악장으로 이루어져 4개의 음표로 된 한 개의 모티브와 그 변형 모티브가 네 개의 4중주 모두에게 주요 테마의 대부분을 마련한다. 상황에 따라 모티브는 전도되거나 도치되며 길이가 축소되든지 하여 비범한 다양성을 이룬다.

마지막 다섯 곡의 피아노 소나타는 1816~1822년 사이에 작곡되었다. 「하머클라비어 소나타」 제29번 이후 세 곡 제30번, 제31번, 제32번이 1818년부터 1822년까지 완성되었다. 그리고 1823년에 작곡된 「디아벨리 변주곡」 op.12 은 베토벤의 피아노를 위한 변주곡 형식으로 디아벨리의 왈츠를 주제로 한 33개의 변주곡 이고 이 형식으로 된 모든 작품보다 뛰어나다. 이 작품은 주제의 성격 자체를 바꾸어 만들었다는 점에서 다른 변주곡들과 차이가 있다. 변주는 각각 주제의 일부에서 파생된 동기를 기초로 하여 구성되고 있으나, 새로운 디자인을 만들어내기 위해 리듬이나 템포, 강약 혹은 전후 관계에서도 변화를 주고 있다. 또 다른 베토벤 변주곡의 다른 예는 「피아노 소나타」 op.111, 그리고 「현악 4중주곡」 op.127과 op.131의 느린 악장이다.

베토벤 만년 양식이 고고한 이유는 변주 기법과 푸가 기법을 소나타 형식의 구성 안에서 훌륭하게 통합했기 때문이다.

특히 푸가 기법은 후기 작품에 가장 중요한 특징으로 후기의 거의 모든 작품에서 나타나고 있다. 푸가적인 악장으로는 피아노 소나타 op.106과 110의 마지막 악장과 「현악 4중주곡 c<sup>#</sup>단조」 op.131의 제1악장, 현악 4중주곡 op.133의 거대한 「대푸가」(*Grosse Fuge*), 「장엄미사」의 글로리아와 크레도의 마지막 부분에서 나오는 푸가, 그리고 교향곡 제9번 끝악장의 2개의 2중 푸가 등을 들 수 있다.

그의 후기 작품들은 명상적 성격을 지니게 되었다. 미사곡과 교향곡 제9번은 숭고한 것과 기괴한 것이 공존하고, 최후의 현악 4중주곡에서는 심

원한 것과 소박한 것이 공존한다. 고전파적인 형식은 지리적 대변동이 있는 후에 남아 있는 이전의 풍경의 특징같이 남아 있다.

지금까지의 양식을 살펴보면 베토벤의 작품은 초기의 하이든, 모차르트의 고전적 양식에서부터 출발하여 중기를 거쳐 후기에 와서는 혁명적인 요소, 자유스럽고 행동적이며 신비스럽고 초인적인 정신, '자기표현의 수단으로써의 음악'이라는 근원적 개념으로 낭만주의로의 새로운 길을 열었다.

### 3. 베토벤 바이올린 소나타의 작품 경향 및 특징

바이올린과 피아노를 위한 소나타는 고전주의 시대에는 그다지 중요한 연주매체가 아니었다. 피아노는 대부분의 연주에서 오히려 주도적인 역할을 담당하고 있었고 바이올린은 대개의 경우 오블리가토(obbligato)악기의 기능을 했었다. 이러한 상황에서 작곡된 베토벤의 바이올린 소나타는 바이올린과 피아노를 동등한 위치에서 다루어 Duo Sonata로서의 새로운 면모를 완성시켰다.<sup>26)</sup>

다음 표와 같이 베토벤은 모두 10곡의 바이올린 소나타를 작곡했다. 그 중 8곡은 양식별로 1기에 속하고 2곡은 2기에 속한다.

<표1> 베토벤의 바이올린 소나타

op	No	조성	부제	작곡연도	작품시기	출판장소	헌정인	
op.12 (1-3)	1	DM		1797	1기	Vienna	살리에리	
	2	AM		~		Artaria,	(Antonio	
	3	E <sup>b</sup> M		1798		1799	Salieri)	
op.23	4	am		1800		Vienna:	모리츠프리스	
op.24	5	FM	"봄 (Spring)"	~		Mollo		백작
				1801				(Moritz von Fries)
op.30 (1-3)	6	AM		1802	Vienna: Bureau	알렉산드로1세 (Alexander I)		
	7	CM						
	8	GM						
op.47	9	AM	"크로이체르 (Kreutzer)"	1803	2기	Bonn : Simrock	루돌프 크로이체르	

26) Hugh M. Miller, 앞의 책, p.156.

op.96	10	GM		1812	1805	(Rudolph Kreutzer)
					Vienna: Steiner 1812	루돌프 대공 (Archduke Rudolph)

1798년경 처음 작곡한 op.12의 3개의 소나타는 대부분 빈고전파의 고전 소나타 형식을 취하고 모차르트의 영향을 받은 곡들이다.

「바이올린 소나타 제1번」은 하이든과 모차르트의 영향이 동시에 나타나는 곡으로 3악장으로 구성되어 있으며 짧은 주제 선율이 전체 악장을 통해 나타난다. 그러나 악상의 변화, 강약의 대비, 악기의 기능 및 전개과정에서 베토벤의 개성이 나타나기 시작한다. 제1악장은 소나타 알레그로 형식, 제2악장은 느린 3부분 형식으로 모두 네 개의 변주곡 형식으로 되어 있으며, 제3악장은 경쾌한 론도 형식으로 되어 있다.

「바이올린 소나타 제2번」은 op.12의 3개의 소나타 중에서 제일 먼저 작곡된 것으로 추정된다. 3곡 중 가장 많이 모차르트의 영향을 받은 곡으로<sup>27)</sup> 단순하고 소박한 곡이다. 제1악장의 소나타 알레그로 형식과 제2악장의 느린 3부 형식, 제3악장의 론도 형식으로 제1번 소나타와 비슷한 형식 구조이다.

「바이올린 소나타 제3번」은 제1번, 제2번 소나타와 비슷한 형식 구조로 제1악장은 소나타 알레그로 형식, 제2악장은 3부 형식, 제3악장은 론도 형식이다. op.12의 3개의 소나타 중에서 가장 장대하며 큰 구성으로 되어있고, 각 주제의 대비와 발전이 뛰어나며 자유로운 표현력을 가지고 있으며, 강약법의 날카로운 대조는 이 소나타의 특징이다.

27) 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 -베토벤」, 음악지우사 편집부, 김방현 공역(서울: 도서출판 음악세계, 1999), p.311참조.

다음으로 「바이올린 소나타 제4번」 op.23은 모차르트의 영향에서 벗어나 베토벤의 개성이 강하게 나타나며 베토벤 바이올린 소나타의 전환기적 작품이다. 제2악장은 스케르초를 포함한 악장으로 빠른 부분과 느린 부분이 결합되어 있는 악장이다. 스케르초를 악장에 첨가함으로써 이후의 제5번 소나타에서 볼 수 있는 악장 수의 확대를 예시하고 있다.

「바이올린 소나타 제5번」 op.24는 제4번과 같은 시기에 작곡 되었다. 처음에는 두 곡 모두 op.23의 1, 2번으로 작품번호가 주어졌으나 1802년에 제5번은 op.24의 번호를 갖게 된다.<sup>28)</sup> ‘봄’이라는 부제로 유명한 이 작품은 베토벤의 바이올린 음악을 대표하는 곡으로 제1기로 분류가 되지만 1기에서 2기로 넘어가는 과도기적인 성격을 보여주는 작품이다. 또한 베토벤의 바이올린 소나타에서는 처음으로 스케르초를 첨가한 4악장 구성을 시도한 곡이다. 서정적이고 부드러운 분위기의 진행과 도약적이고 다이내믹한 움직임의 대비가 특징적이다.

1802년에 작곡된 바이올린 소나타 제6, 7, 8번의 op.30(1-3)은 러시아 황제 알렉산드로 1세를 위해 작곡되었다. 그래서 「알렉산더 소나타」로 불리기도 한다.<sup>29)</sup> 이 시기는 베토벤이 하일리겐슈타트에서 보낸 시기이니 만큼 불행한 운명에 대한 절규와 저항이 동시에 나타나고 있다. 이 세 곡도 제1기에서 제2기로 넘어가는 과도기적 작품으로 기존의 양식에서 완전히 벗어나지는 못했으나 이전 바이올린 소나타들보다 바이올린 파트가 상당히 중요시 되었다.

「바이올린 소나타 제6번」은 간소한 기법과 간단한 화성, 단순한 형식의 로코코적인 경향을 띠는 점에서 모차르트의 영향을 완전히 벗어나지는 못하지만 균형 잡힌 대위법적 짜임새를 가지고 있다. 제1악장은 소나타 알레그로 형식으로 제시부에서 나타나는 동기들의 변형을 압축적으로 보

28) 「최신명곡해설」, 김정태 역(서울: 삼호뮤직, 1977), p.470 참조.

29) 「세계명곡해설전집」, 사전편찬위원회(서울: 세광음악출판사, 1982), p.322 참조.

여준다는 점에서 주목할 만하다. 제2악장은 느린 악장으로 카덴자 풍의 바이올린 선율이 특징적이다. 마지막 악장은 원래 타란텔라<sup>30)</sup>로 쓰여졌으나 나중에 op.47인 크로이처 소나타의 마지막 악장으로 변형되었다. 이 마지막 악장은 제6번에 더 알맞은 주제와 변주를 써서 초기 소나타의 마지막 악장에 자주 사용하던 변주곡 형식의 곡으로 대체되었다.<sup>31)</sup>

「바이올린 소나타 제7번」은 “에로이카”라고 불리기도 하며 고전 소나타의 전통을 벗어나려는 새로운 음악적 요소와 형식을 보여준다. 이 작품은 「바이올린 소나타 제5번」과 같이 미뉴엣을 스케르초로 대체하였고, 한층 더 강화된 대조로 바이올린 소나타들 중에서 가장 극적인 성격을 보여준다.<sup>32)</sup> c minor의 조성을 가져 어둡고 운명적인 비장함을 표현한다.

「바이올린 소나타 제8번」은 규모가 작은 곡으로 매우 전원적인 성격의 가볍고 상쾌한 곡이다. 전 악장에 걸쳐 높은 성부의 움직임이 나타나고 각 악장의 대조가 뚜렷하다. 제1악장은 소나타 알레그로 형식으로 2개의 주제가 대비된다. 제2악장은 중간부가 축소되면서 불규칙적 구조를 갖는 3부 형식이고 제3악장은 빠른 론도 형식이다.

「바이올린 소나타 제9번」 op.47, 「크로이처」(*Kreuzer*)는 베토벤의 바이올린 소나타 중에서 제5번 ‘봄’과 함께 가장 많이 알려진 걸작이다. op.47은 고도의 연주기교가 요구되어지는 곡으로 Piano반주 없이 Violin Solo로 시작하는 유일한 곡이다. 두 악기가 협주곡 풍으로 주고받는 곡으

30) 타란텔라(tarantella; 이, tarantelle; 프)는 빠른 6/8박자의 나폴리 무곡으로 이 이름은 이탈리아 남부의 지명 타란토에서나 혹은 독거미 타란툴라에 물렸을때 이 춤을 추면 낫는다는 전설에서 생겼다. 「음악대사전」, 음악대사전편찬위원회 편(서울: 세광음악출판사, 1993), p.1458.

31) K Marie Stolba, *The Development of Western Music. A History*. 2nd ed(Brown & Benchmark: Madison. Wis, 1995), p.343.

32) Maynard Solomon, 「베토벤 ‘윤리적 미 또는 승화된 에로스」, 윤소영 역(서울: 도서출판 공감, 1997), p.78.

로 두 악기의 평등성을 보여주며 낭만파 작곡가들에게 커다란 영향을 미쳤다. 33)이 작품은 3악장으로 구성되어 있다. 제1악장은 느린 서주부를 갖는 빠른 소나타 알레그로 형식으로 되어 있다. 제시부는 2개의 주제를 갖는 일반적인 소나타의 제시부와 다르게 3개의 주제로 확대되었고, 도입부, 발전부, 코다 등이 더 첨가되었다.

제2악장은 주제와 변주로 보통 느리고 서정적인 변주와 다르다. 첫 번째와 두 번째 변주는 화려하고 경쾌하게, 세 번째 변주는 어둡고 우울한 느낌의 성격변주, 네 번째는 앞의 세 개의 변주를 혼합한 화려한 변주로 다양한 주법을 과시하고 있다. 제3악장은 전개부가 축소되고 코다가 확장된 소나타 형식으로 원래 제6번 소나타의 3악장으로 작곡되었으나 앞의 악장들에 비해 지나치게 화려하여 지금의 변주곡으로 고쳐졌다.

「바이올린 소나타 제10번」 op.96은 베토벤의 중기에서 후기로 넘어가는 과도기인 1812년에 루돌프 대공을 위해 쓴 작품으로 편안한 분위기의 매우 평화롭고 전원적인 느낌을 준다. 제9번 이후 9년의 공백기 후에 작곡된 곡이다. 이 곡은 앞의 제9번과는 느낌이 아주 다른 곡으로 화려하지도 기교적이지도 않은 곡이다. 이 곡 전 악장이 풍부한 상상과 평화로운 분위기가 넘치고 제4악장에서는 성격 변주 형식<sup>34)</sup>으로 되어 있으며, 각 변주들은 즉흥성이 짙고 주제의 의존성이 희박하며 하나하나 독립된 성격을 지닌다. 이는 베토벤의 후기 작품의 속성을 예시한다. 마지막 소나타 op.96을 제외하고는 6년의 기간 동안에 모든 바이올린 소나타가 집중적으로 작곡되었다. 이 작품들을 형식과 조성에 따라 도표로 정리해 보면 다음과 같다.

33) 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 -베토벤」, 음악지우사 편집부, 김방현 공역(서울: 도서출판 음악세계, 1999), p.331 참조.

34) 낭만이후에 많이 사용된 것으로 각 변주마다 기분이나 성격이 많이 다르다. 각 변주는 하나 하나 독립된 성격을 지닌다. W. S. Newmann, *The Sonata in the Classic Era* (New York: Norton, 1983), p.541 참조.

<표2> op.12의 구성 (제1, 2, 3번)

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
No.1	3악장구성	Allegro con brio	DM	4/4	Sonata Form
		Andante	AM	2/4	Theme and Variation
		Allegro	DM	6/8	Sonata Rondo
No.2	3악장구성	Allegro vivace	AM	6/8	Sonata Form
		Andante	am	2/4	Ternary Form
		Allegro	AM	3/4	Rondo
No.3	3악장구성	Allegro	E <sup>b</sup> M	4/4	Sonata Form
		Adagio	CM	3/4	Ternary Form
		Allegro molto	E <sup>b</sup> M	2/4	Rondo

<표3> op.23과 op.24의 구성 (제4, 5번)

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
No.4	3악장구성	Presto	am	6/8	Sonata Form
		Andante	AM	2/2	Sonata Form
		Allegro molto	am	2/2	자유로운 Rondo
No.5	4악장구성	Allegro	FM	4/4	Sonata Form
		Adagio	B <sup>b</sup> M	3/4	Theme and Variation
		Scherzo	FM	3/4	복합 3부분형식
		Allegro	FM	2/2	Rondo

<표4> op.30의 구성(제6, 7, 8번)

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
No.1	3악장구성	Allegro	AM	3/4	Sonata Form
		Adagio	DM	2/4	Rondo
		Allegretto	AM	2/2	Theme and Variation
No.2	4악장구성	Allegro	CM	4/4	Sonata Form
		Adagio	A <sup>b</sup> M	4/4	Ternary Form
		Scherzo	CM	3/4	복합 세도막 형식
		Allegro	cm	2/2	Sonata Rondo
No.3	3악장구성	Allegro	GM	6/8	Sonata Form
		Adagio	E <sup>b</sup> M	3/4	Ternary Form
		Vivace	GM	2/4	Rondo

<표 5> op.47과 op.96의 구성 (제9번, 10번)

작품번호	악장구성	빠르기	조성	박자	형식
No.9	3악장 구성	Adagio-presto-Adagio	AM	3/4	Sonata Form
		Andante	FM	2/4	Theme and Variation
		Presto	AM	6/8	Sonata Form
No.10	4악장 구성	Allegro-Moderato	GM	3/4	Sonata Form
		Adagio	E <sup>b</sup> M	2/4	Binary Form
		Scherzo	gm	3/4	Ternary Form
		Allegretto	CM	2/4	Theme and Variation

#### IV. 베토벤 「바이올린 소나타 제5번」 Op.24의 작품 분석

1800~1801년에 작곡된 「바이올린 소나타 제5번」 Op.24는 베토벤의 제1기의 마지막 시기에 작곡된 작품으로 과도기적 성격이 강한 작품이다. 소나타 제4번, Op.23은 어둡고 반항적이며 정열을 내부로 향하고 있는데 반해 No.5, Op.24는 밝고 부드럽고 따뜻하여 서로 전혀 다른 분위기를 가지고 있다. 작곡 당시에는 제5번도 Op.23에 포함되어 Op.23이 제4번과 제5번으로 두곡으로 이루어졌다. 1801년 10월에 빈의 몰로(Mollo)사에서 출판되었으며 프리스 (Moritz von Fries)백작에게 헌정 되었는데, 1802년 이 두 곡은 제4번이 Op.23으로 제5번이 Op.24로 작품번호가 고쳐진다. 또한 「봄」이라는 제목은 베토벤이 직접 붙인 것은 아니고 후에 출판사 측에서 붙인 속칭이다. 그러나 이 애칭은 곡의 분위기를 잘 나타내어 준다.

이 곡은 바이올린 소나타로서는 최초로 4악장 구조를 도입한 것으로 독자적인 개성을 보이고 있으며 이러한 구성은 제7번, 제10번 소나타에 까지 영향을 끼쳐 4악장 구성을 일반화 시켰다. 자유분방하고 낭만적인 경향이 두드러지게 나타나고 제2기로 넘어가는 과도기적 작품으로 중요한 위치를 차지한다. 이 곡은 베토벤의 소나타 형식의 면모를 구체적으로 체계화시켜 작곡한 곡으로 3악장에서 4악장으로의 구성의 확대, 전개부의 혁신적 진보, 바이올린 음악의 새로운 경지를 연 곡이다. 전형적인 4악장의 고전 소나타구조를 취하는 이 작품의 전체구조는 다음과 같다 [표6].

<표6>

악장	형식	조성	박자	빠르기
1악장	Sonata form	F M	4/4	Allegro
2악장	Theme and Variation	B <sup>b</sup> M	3/4	Aadagio molto espressivo
3악장	복합 3부분 형식	F M	3/4	Allegro molto (Scherzo)
4악장	Rondo	FM	2/2	Allegro ma non troppo

1. 제1악장(Allegro, Sonata form)

제1악장은 빠르기가 알레그로이고 소나타 형식으로 F Major 4/4박자이다. 소나타 형식으로 된 제1악장 구조는 다음과 같다 [표7].

<표7>

구분	구성		마디	조성
제시부	제1주제부	제1부분	1-10	F M
		제2부분	11-25	
	경과구		26-38	A <sup>b</sup> M-C M
	제2주제부	제1부분	38-53	C M
		제2부분	54-70	
	Codetta		70-85	F M
발전부		제1부분	86-97	A M-B <sup>b</sup> M

		제2부분	98-116	b b m- f m
		제3부분	116-124	c m- g m- d m
재현부	제1주제부	제1부분	124-133	F M
		제2부분	134-149	
	경과구		150-162	f m- F M
	제2주제부	제1부분	162-178	F M
		제2부분	178-194	
종결구		194-209	F M	
Coda	제1부분	210-230		
	제2부분	231-247	F M	

제시부는 마디 1-85로 제1주제부(마디 1-25), 경과구(마디 26-38), 제2주제부(마디 38-70), 종결구(마디 70-85)로 구성되어 있다.

제1주제부는 제1부분과 제2부분으로 나뉜다. 제1부분인 마디 1-10은 밝고 유창한 바이올린의 주요주제로 시작되고 피아노는 펼친 화음으로 반주를 맡는다. 으뜸화음으로 종지한다.

이 부분은 Motive①, Motive②+③로 구성된 동기 a, b의 결합이고 전 악절 6마디와 후 악절 4마디의 10마디로 구성되어 있다. 동기 a와 b는 서로 밀접한 연관을 맺고 있다. 마디 3의 Motive② ♯♯은 마디 1의 Motive① ♯♯를 리듬에 있어 확대한 것이다. Motive①은 이곡의 여러 부분에서 반복 변형되어 악곡에 통일성을 준다. 또한 마디 3의 G음과 마디 4의 C음, 마디 6의 F음은 해결음보다 길게 쓰인 전과음(Appoggiatura)<sup>35)</sup>으로 제1악장 전체에 걸쳐 중요한 요소로 나타난다.

35) 전과음(Appoggiatura): 비화성음의 일종으로 선율의 수식을 위해 사용되는 불협화음. 이후 주석에서 설명되는 음악용어는 모두 「음악 용어 사전」(서울: 삼호출판사, 1994)를 참조하였음

마디 5-8은 Motiveⓑ의 변형으로 이루어지며, 마디 9-10에서는 새로운 Motiveⓒ가 나오면서 V7-I로 종지하며 마무리 한다 [악보1].

<악보1> 제1부분 (마디 1-10)

제2부분은 마디 11-25로 마디 11부터는 바이올린이 연주했던 제1주제를 피아노가 받아 연주하며 바이올린은 제1부분에서 피아노가 연주했던 분산화음을 연주 한다 [악보2].

미리 밝혀둔다.

<악보2> 제2부분 (마디 11-17)

마디 20부터는 바이올린 성부의 Motive②가 변형되어 오른손 피아노에 나타나고 C장조의 으뜸음이 지속저음으로 사용된다. 마디 24-25에서는 작은 코데타(Codetta)<sup>36)</sup>가 딸림화음에서 종지하여 제1주제부의 종지부 역할을 하고 경과구로의 준비를 하고 있다 [악보3].

<악보3> (마디 20-25)

36) 코데타(Codetta); 코다의 축소어. 보통은 소나타 형식의 제시부나 세도막 형식으로 된 느린 악장, 제1부의 종결 패시지 등을 코데타라고 한다.

경과구는 마디 26-38이다. 처음 3마디는 2분음표 뒤 제1주제부로부터 파생된 MotiveⒶ로 이루어진 8도 유니즌(unison)<sup>37)</sup>을 피아노에서 연주하고 그 뒤를 이어 MotiveⒸ가 등장한다 [악보4].

<악보4> 경과부 (마디 26-30)

MotiveⒸ

8도 unison

26

ff

decresc.

p

마디 29-33에서는 8분음표로 구성된 MotiveⒶ가 중요한 역할을 하는데, 피아노 파트에서 동형진행(sequence)<sup>38)</sup> 하는 MotiveⒶ는 마디 33에서 바이올린 파트로 연결된다 [악보5].

<악보5> (마디 29-33)

MotiveⒶ

33 MotiveⒶ

29

p

동형진행

cresc.

decresc.

cresc.

동형진행

동형진행(sequence)

37) 유니즌(unison); <하나의 음>이라는 뜻. 몇 개의 악기 혹은 오케스트라 전체가 같은 음 혹은 같은 멜로디를 연주하는 일. 엄격하게 같은 높이의 음일 때도 다른 옥타브에 걸칠 때도 있다. 관현악 총보에서 디비지\* 후 하나의 파트를 함께 연주할 때 적는 말. unis.라고 줄여서 적는다.

38) 동형진행(sequence); 하나의 선율적 패턴이 한 성부에서 음도를 달리하여 반복되는 것을 뜻한다. 이러한 현상이 성부를 옮겨 다니며 나타날 경우 '모방'이라고 부른다.

마디 34-37에서는 피아노 8도 유니즌의 반음계적 하행진행을 거쳐 제 2주제로 연결 된다 [악보6].

<악보6> (마디 34-38)

The image shows a musical score for measures 34-38. It consists of two staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The piano part features an 8-degree unison in the bass register. Dynamics include *f*, *ff*, *sf*, *sf*, *decres.*, and *p*. A box labeled '34' is placed above the first measure. Below the piano staff, the text '반음계 하행형' is written.

제2주제부는 마디 38-69로 제2주제를 제시하는 제1부분(마디 38-53)과 그것을 반복하는 제2부분(마디 54-70)으로 되어있다.

제2주제의 조성은 F 장조의 딸림조인 C 장조로 되어 있으며 제1주제의 순차적 진행과는 대조적으로 비교적 도약적이며 다이내믹한 성격의 선율로 나타난다. 소나타 알레그로 형식의 가장 큰 특징은 대비되는 두 개의 주제가 사용되는 것이다. 이 악장의 제1주제를 여성적 선율이라 표현한다면 제2주제는 남성적, 화성적이어서 두 주제간의 조성파 성격의 대비가 이루어지는 것을 볼 수 있다.

마디 38-39의 피아노 상행화음 진행과 마디 40-41에서 바이올린의 하행선율은 좋은 대조와 연결을 보여 준다 [악보7].

<악보7> (마디 38-41)

상행하는 피아노 선율과 하행하는 바이올린 선율

Musical score for measures 38-41. The top staff (Violin) shows a descending melodic line with dynamics *p*, *sf*, *sf*, *sf*, and *p*. It is marked with "G음지속" (G sustained) and "하행" (descending). The bottom staff (Piano) shows an ascending accompaniment with dynamics *p*, *cresc.*, and *sfp*. It is marked with "상행" (ascending).

마디 46부터는 으뜸음조인 c minor로 전조되어 새로운 Motive가 피아노와 바이올린에서 서로 모방진행을 하다가 마디 52부터 C Major로 돌아가 제1부분을 끝맺는다 [악보8].

<악보8> (마디 46-53)

서로 같은 Motive를 주고받는 피아노와 바이올린

Musical score for measures 46-53. The top staff (Violin) and bottom staff (Piano) feature a similar rhythmic motive. Dynamics include *sf*, *p*, and *rinf.*

제2부분(마디 54-70)은 제2주제의 제1부분 반복이다. 마디 54-61에서는 바이올린의 상행하는 8분음표의 짧고 절도 있는 리듬과, 피아노의 하행하는 한옥타브 당김음 화음과 왼손의 8분음표의 짧은 리듬의 화음반주(호모포니)가 긴장감을 조성한다 [악보9].

<악보9> (마디 54-61)

The image shows a musical score for measures 54-61. It consists of three systems of staves. The top system (measures 54-56) features a violin part with eighth-note patterns and a piano accompaniment with chords and eighth-note patterns. Dynamic markings include 'cresc.' and 'sf'. The middle system (measures 57-59) continues the violin and piano parts, with 'p cresc.' and 'sf' markings. The bottom system (measures 60-61) shows the final measures of this section, with 'sf' markings. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment pattern.

마디 66-69는 제2주제의 제1부분(마디 50-53)과 비교했을 때 c단조로 전조된 것이 차이다 [악보10].

<악보10> 마디 66-69과 마디 50-53의 비교

a. 제2주제부의 제2부분 (마디 66-69)

b. 제2주제부의 제1부분 (마디 50-53)

종결구는 마디 70-85이다. 여기에서는 Motiveⓐ가 변형된 scale이 Violin에서 나타나고 이 음형이 이어서 Piano로 옮겨져 반복된다. C음의 지속음(Pedal point)<sup>39</sup>이 당김음의 리듬형으로 피아노 왼손에서 나타나 이러한 진행이 계속되다가 발전부로 자연스럽게 이어진다. 마디 79부터 Motiveⓐ를 변형한 새로운 Motiveⓐ가 바이올린 파트와 피아노 파트의 대화 형태로 나온다 [악보11, 12].

39) 지속음(Pedal point); 페달음 이라고도 한다. 다른 성부의 화음 변화에 관계없이 길게 지속되는 저음. 이 명칭은, 오르간의 페달 건반으로 연주되는 지속 저음에서 비롯되었다.

<악보11> 종결구 (마디 70-77)

<악보12> (마디 79-82)

발전부는 마디 86-124까지이며 마디 86-97, 마디 98-116, 마디 116-124의 3부분으로 나누어 볼 수 있다. 조성은 여기서 A Major - B<sup>b</sup> Major - b<sup>b</sup> minor - f minor - c minor - g minor - d minor 로 변하여 마지막에 d minor의 딸림음인 A음을 공통음으로 하여 재현부로 넘어간다.

발전부의 제1부분은 마디 86-97로, Motive©가 바이올린과 피아노의 상, 하성부에서 유니즌으로 3회 나타난다. A장조 화음의 세 옥타브에 걸

친 풍부한 음량으로 연주 된다 [악보13].

<악보13> 제1부분 (마디 86-89)

86 Motive②

세 옥타브

마디 90-97까지는 제2주제(마디 54-61)의 발전이다. 마찬가지로 바이올린의 상행진행과 피아노의 하행진행이 대조를 보여준다. 제시부에서는 제2주제가 C장조에서 c단조로 전조되는데 이 부분에서는 B<sup>b</sup>장조(마디 90-93)에서 b<sup>b</sup>단조(마디 94-96)로 전조 된다 [악보14].

<악보14> 제시부에서의 제2주제 마디 54-57과 발전부의 제1부분  
마디 90-96의 비교

a. 발전부에 나타난 주제 (마디 90-96)

90 상행형

하행형 p cresc.

B major                      b minor

B<sup>b</sup>; I

V



<악보15> 제2부분 (마디 98-105)

98 햇빛만큼표의 사육  
옥타브 비산탄  
b<sup>7</sup> minor  
f minor

<악보16> (마디 106-115)

106 c minor g minor  
111 d minor

발전부의 세 번째 부분은 마디 116-124이다. Violin과 Piano에서 d minor의 딸림음인 A음의 지속음이 트릴로 번갈아 연주되면서 자연스럽게 재현부로 연결된다. 전체적으로 볼 때 발전부의 규모가 그리 크지 않다 [악보17].

<악보17> 마디 116-123

A major 화음

재현부는 마디 124-247로 제1주제부(마디 124-149), 경과구(마디 150-163), 제2주제부(마디 163-194), 종결구(마디 194-209)로 구성되어 있으며 코다(마디 210-247)로 연결된다.

제1주제부는 제1부분(마디 124-133)과 제2부분(마디 134-149)으로 나뉜다. 제1부분에서는 제1부에서 바이올린으로 연주되는 제1주제를 피아노가 그대로 재현하고 바이올린은 분산화음(Arpeggio)<sup>40</sup>의 반주형태를 재현 한다 [악보18].

40) 분산화음(Arpeggio): 화성 구성음이 동시에 울리는 것이 아니라 차례로 울리는 음. 펼침 화음 이라고도 한다. 그 주법은 항상 최저음에서 출발하며 대개 그 화음이 놓인 박에서 시작된다. 그러면서도 아르페지오의 최고의 음이 선율을 맡고 있을 때는 그 음이 늦게 연주되지 말아야 하며 박과 일치 되어야 한다.

<악보18> 제시부와 재현부에서 나타나는 주제선율의 형태비교

a. 재현부(마디 124-127)

분산화음

b. 제시부(마디 1-4)

제2부분은 마디 134-149로 Violin에 의해 주제선율이 재현된다. 이때 피아노 반주부분은 반음계적 하행 진행으로 움직인다. 마디 137-138에서 감3화음과 피아노 왼손반주의 주제선율 Motive⑥가 나타난다 [악보19].

<악보19> 제2부분 (마디 134-143)

F; I

감3화음

경과구는 마디 150-162로 제시부의 경과구 재현이다. 재현부의 경과구와 제시부의 경과구(마디 26-38)를 비교해 보았을 때 제시부에서는 A<sup>b</sup> Major- c minor- C Major로 연결되나 재현부에서는 G<sup>b</sup> Major- f minor- F Major로 전조되어 제2주제로 연결 된다 [악보20].

<악보20> a. 경과구 마디 150-158

G<sup>b</sup>M: I

FM: V<sub>6</sub> fm: ii

-6

iv

vi

F; v

b. 마디 26-33

A<sup>b</sup>M

C<sup>b</sup>M

재현부의 제2주제부는 마디 162-194로 제1부분인 마디 162-178과 제2부분인 마디 178-194로 나뉜다. 제시부의 제2주제부(마디 38-53)과 비교된다. 제시부의 제2주제는 C Major로 연주되나 재현부의 제2주제부(마디 162-165)는 원조인 F Major로 재현된다. 여기서도 제시부의 제2주제와 마찬가지로 피아노의 상행과 바이올린의 하행선율이 나타난다. 제시부의 제2주제에 나타나는 수직화성적(homophonic)<sup>41)</sup> 구성은 재현부의 제2주제에서도 그대로 유지된다. 급격한 악상전환으로 긴장감을 더해주는 베토벤 음악의 특징이 보인다 [악보21].

<악보21> 재현부의 제2주제부와 제시부의 제2주제부의 비교

a. 마디 162-165

F Major로 재현

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *sf* and *p*. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with chords and dynamics *p* and *sfz*. Below the piano part, the Roman numerals "F; I" and "V" are written, indicating the harmonic structure.

41) 호모포니(homophony); 화성적인 비성화음. 으뜸성부의 선율에 대해서 간단한 화성을 붙인 작법.

b. 마디 38-41

종결구는 마디 194-209로 제시부의 제1주제의 Motive④를 기초로 한 중지부분이 원조인 F Major로 나타난다. 이 부분은 제시부의 종결구를 재현한 것이다 [악보22].

<악보22> (마디 194-197)

원조인 F Major상의 중지부

F; I                      V7/IV                      IV

코다는 마디 210-247로 두 부분인 제1부분(마디 210-230)과 제2부분(마디 231-247)으로 나누어진다. 코다의 제1부분은 발전부의 첫머리(마디 86-88)와 같은 음형으로 시작한다. 이 부분은 D Major로 시작하여 d-e<sup>b</sup>-e-f-f<sup>#</sup>-g-g<sup>#</sup>의 반음계로 상행한 후 F Major에서 약한 중지를 보여준다 [악보23].

<악보 23> (마디 210-230)

210 Motive@이용 반

D Major; 6/8

211 음 계 적 상 행  
 214 e b e f f# g g#

217 세 악라브로 연주되는 음형

F M

반진행

Coda의 제2부분은 발전부의 제2부분에서 나타났던 셋잇단음표의 음형과 제1주제의 Motive①의 결합을 잘 보여준다. 마디 232부터는 피아노 오른손이 계속 셋잇단음표로 반주하고 바이올린과 피아노 왼손이 Motive ①로 계속 대화하듯이 3번 반복 한다. 마디 240-243에서는 그 역할이 바뀌어서 연주된다. 또 악상의 대비가 잘 나타난다. 마디 244부터는 Violin과 Piano가 unison으로 진행하면서 힘차고 명확하게 1악장을 끝맺는다 [악보24].

<악보24> (마디 231-247)

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 231-233) features a piano accompaniment with a triplet eighth-note pattern in the right hand and a melodic line in the left hand. A box highlights the piano left hand's melodic line, labeled 'Motive ①의 이용' (Use of Motive ①) and '주제 선율' (Theme Melody). Dynamics include *ff*, *ff*, and *p*. The second system (measures 234-239) continues the piano accompaniment with dynamic markings such as *sf*, *p*, *decrease.*, *cresc.*, and *sf*. The third system (measures 240-247) shows the violin and piano playing in unison, with dynamics *f* and *ff*.

## 2. 제2악장(Adagio molto espressivo)

제2악장은 Adagio molto espressivo의 느린 악장으로 F Major의 버금 딸림조인 B<sup>b</sup> Major의 조성을 갖는다. 3/4박자로 되어있고 A-B-A'-Coda의 3부분 형식이다. 이 형식 구성을 도표로 나타내면 다음과 같다 [표8].

<표8>

구분	구성	마디	조성
A	a	1-9	B <sup>b</sup> M
(a+ a')	a'	10-17	B <sup>b</sup> M
B	b	18-24	B <sup>b</sup> M
(b+ c)	c	25-29	B <sup>b</sup> M
A'	a''	30-37	B <sup>b</sup> M
(a''+ a''')	a'''	38-54	b <sup>b</sup> m-G <sup>b</sup> M-B <sup>b</sup> M
Coda		54-73	B <sup>b</sup> M

A부분은 마디 1-17로 a와 a'로 구성되어 있다. a부분은 마디 1-9이고, a'부분은 마디 10-17이다. a부분은 피아노의 왼손으로 연주되는 알베르티 베이스(Alberti bass)<sup>42)</sup>로 시작되고 이어 오른손으로 주선율을 연주하도록 되어있다. 바이올린은 화음을 보조하는 단순한 모티브로 되어 있다.

이 주선율은 제1악장의 주제를 구성하는 Motive④의 변형이다 [악보 25].

42) 알베르티 베이스(Alberti bass); 이탈리아 작곡가인 알베르티(1710-1740)가 만든 클라비어용 펼친 화음 형식인데, 왼손에만 국한된 것은 아니다.

<악보25> a. a부분(마디 1-9)

1 Adagio molto espressivo 화음 보조

1악장의 주제선율

cresc.

cresc.

p

b. 1악장의 Motive@

Allegro

p

a'부분은 바이올린이 a부분에서의 피아노 주제선율을 반복하고 있다. 화성은 I와 V로만 구성되어, 단조로운 화성의 사용이 나타난다 [악보26].

<악보26> a'부분(마디 10-17)

10 주제선율이 바이올린으로 이동

p

I

V

Musical score for measures 17 and 18. Measure 17 shows a piano introduction with a forte (f) dynamic. Measure 18 features a dialogue between violin and piano, with dynamics ranging from piano (p) to piano fortissimo (pff).

B부분은 마디 18-29로 b와 c로 구성되어 있다. b부분은 마디 18-24 이고, c부분은 마디 25-29이다. b부분은 제1악장 모티브⑥의 변형이라 할 수 있는 2마디의 짧은 프레이즈(Phrase)가 바이올린과 피아노 사이에서 서로 응답하는 형식으로 이루어졌다 [악보27].

<악보27> b부분 (마디 18-21)

Musical score for measures 18-21, labeled "대화형" (dialogue form). It shows a violin part with dynamics *p* and *sf*, and a piano part with *sf*. A label "제1악장 모티브의 축소형" (reduced form of the first movement motif) points to the piano part.

c부분은 제1악장의 제2주제 하행선율을 연상케 하는 5마디로 되어 있다 [악보28].

<악보28> 1악장의 2주제와 2악장 마디 25-29의 하행선을 비교

a. c부분 (마디 25-29)

23 제 1악장 제 2주제와 비슷

b. 1악장의 제2주제 (마디 38-42)

A'부분은 마디 30-54로 a''와 a'''로 나뉘어 진다. a''부분은 마디 30-37이고, a'''부분은 마디 38-54이다.

A'의 a''부분은 피아노에서 주제가 이어지고 장식음들이 많이 첨가되어 변형되었다. 이 부분은 원래 A의 a를 변주한 것으로 볼 수 있는데 주제선을 셋잇단음표로 분할했고 바이올린에서도 리듬이 세분화 되었다. 기교적이고 화려한 선율이 주를 이룬다. 이 주제의 재현은 피아노의 콜로라투라(Coloratura)<sup>43)</sup>풍의 변주로 행하여진다 [악보29].

43) 콜로라투라(Coloratura); 빠른 경과구나 트릴등과 같은 기교적이고 화려한 선율을 말한다. 특히 18-19C 오페라의 아리아 등에서 흔히 볼 수 있다.

<악보29> a"부분 (마디 30-37)

장식변화

a"부분에서는 바이올린의 주제가 어두운  $b^b$  minor로 전조되어 반복되며 곧  $G^b$  Major로 조바꿈한다 [악보30].

<악보30> (마디 38-48)

$b^b$  minor

$G^b$  major

$f^\#$  minor

Coda는 마디 54-73로 비교적 길다. 이 코다에서는 제1악장의 Motive ㉓가 변형되어 피아노에 나타나면서 제1악장의 주요주제와 긴밀한 연관성을 보여준다 [악보31].

<악보31> (마디 54-58)

Musical score for measures 54-58. The score is in piano (p) and features a 'cresc.' marking. A box highlights a section of the piano accompaniment labeled 'Motive ㉓의 리듬변형' (Rhythmic variation of Motive ㉓). The violin part is marked 'p' and '대위적으로 표현' (expressed contrapuntally).

마디 58부터는 Violin과 Piano가 같은 음형을 주고받으면서 조용히 대화하듯이 V-I의 반복적인 화음진행으로 마친다 [악보32].

<악보32> (마디 58-60)

Musical score for measures 58-60. The score is in piano (p) and features a 'cresc.' marking. The violin part is marked 'coda의 요소' (Coda element). The piano accompaniment features a 'cresc.' marking. The score shows a V-I harmonic progression.

<악보33> (마디 62-66)

The image shows a musical score for measures 62-66. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (piano and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The treble staff begins with a boxed measure number '62'. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). The grand staff shows a *decresc.* (decrescendo) in the piano part. Chord markings 'V7' and 'I' are placed below the bass staff. The music features a melodic line in the treble and piano accompaniment in the grand staff.

이 악장은 전체적으로 주제가 제1악장의 Motive와 연결되어 있음을 볼 수 있다.

### 3. 제3악장(Allegro molto)

제3악장은 Scherzo로 되어있다. F Major의 조성이고, A(Scherzo) -B(Trio) -A(Scherzo)의 복합 3부분 형식으로 구성되어 있다. 제2악장에서 제4악장으로 가는 다리역할을 한다. 이 형식 구성을 도표로 나타내면 다음과 같다 [표9].

<표9>

구분	구성	마디	조
A (Scherzo)	a	1-16	F M
	b	17-27	d m- F M
B (Trio)	c	28-35	FM- B <sup>b</sup> M-FM
	d	36-43	
A (Scherzo)	a	1-16	F M
	b	17-28	

A부분은 마디 1-27로 a와 b로 이루어졌다. a는 마디 1-16이고, b는 마디17-27이다. a부분은 피아노가 가볍게 뛰는 듯한 주제를 제시하는 8마디(마디 1-8)와 바이올린이 8도위의 오블리가토(obbligato)로 연주하는 8마디(마디 9-16)로 되어 있다. a는 Motiveⓐ와 Motiveⓑ로 구성되었는데, Motiveⓐ는 ♯ J J J 이고 Motiveⓑ는 ♯ J J 이다. 그 8마디 악절을 구성하는 앞의 4마디의 전악구는 완전 종지하고 뒤의 4마디의 후악구는 불완전 종지한다.

Scherzo에서 첫 박에 액센트가 오는 특징을 피아노가 나타내고 있으며

Violin은 피아노를 모방하는 당김음 형태로 경쾌한 분위기를 연출한다  
 [악보34, 35].

<악보34> (마디 1-4)

피아노에서 주제 제시

Scherzo.  
 Allegro molto

1

*La prima parte senza ripetizione.*

*p* 주제 제시

┌ Motiveⓐ ─┘    ┌ Motiveⓑ ─┘

<악보35> (마디 8-16)

바이올린에서 주제선율 반복

육타브위에서 주제가 나타나고 리듬이 당김음 처리가 되어 강박의 위치가 바뀐다.

8

*p*

*p*

b부분은 마디 17-27까지이다. b의 시작부분은 d minor의 5도 화음으로 시작하여 피아노에서는 Motiveⓐ+ⓑ가 화음으로, 바이올린에서는 분산화음 형태로 진행 한다 [악보36].

<악보36> (마디 17-24)

마디 24-27까지의 마지막 4마디는 8분음표를 4분음표로 확대시켜서 Scherzo 부분을 마무리 한다. Codetta인 마디 26-27의 종지형은 Motive⑥의 확대형이다 [악보37].

<악보37> (마디 25-27)

B(Trio)부분은 c와 d로 구성되었으며 마디 28-43까지이다. Scherzo와 대비가 되는 부분이다. c부분은 마디 28-35이고, d부분은 마디 36-43까지이다. c부분에서 처음 4마디는 바이올린과 피아노의 오른손이 3도의 병진행으로 상행하고 뒤의 4마디는 6도의 병진행으로 하행하면서 완전종지한다. 동시에 피아노 왼손은 C음의 지속음을 내면서 F장조의 5도화음을 뚜렷하게 한다 [악보38].

<악보38> (마디 28-35)

d부분은 8마디(마디 36-43)로 앞에 4마디(마디 36-39)에서는 바이올린이 음음계적으로 하행선율을, 피아노는 상행선율을 보여주고, 뒤에 4마디(마디 40-43)에서는 반대로 바이올린이 상행선율, 피아노는 하행선율을 보여주고 있다. 피아노와 바이올린이 서로 반진행을 하고 있고 리듬적으로도 대비를 보여준다 [악보39].

<악보39> (마디 36-43)

*Scherzo da capo*

Scherzo da capo 로 처음의 Scherzo(마디 1-27)를 반복해서 끝을 맺는다.

#### 4. 제4악장(Allegro ma non troppo)

제4악장은 3개의 다른 주제를 가진 론도형식(Rondo form)의 곡으로 F Major의 조성이고, 2/2박자의 리듬을 갖는다. 4개의 악장들 중에서 가장 길게 구성되어 있고 반주와 선율이 같은 모양으로 중복되는 음형을 많이 사용하며 다성 음악적 특징이 강하게 나타난다. 이 형식구성을 도표로 나타내면 다음과 같다 [표10].

<표10>

구성		마디	조성
A	a	1-18	F M-C M
	경과구	18-38	
B	b	38-49	c m-f m-e m-F M
	경과구	50-56	
A	a	56-73	F M
C	c	73-107	d m-D M-F M
A'	경과구	108-123	F M-E <sup>b</sup> M
	a'	124-149	
	경과구	149-161	
B'	b'	161-182	e <sup>b</sup> m-F M
	경과구	182-188	
A''	a''	189-205	F M-B <sup>b</sup> M-F M
	경과구	206-224	
Coda		224-243	F M

A부분은 마디 1-38로 a인(마디 1-18)와 경과구(마디 18-38)로 이루어졌다. a는 피아노의 주제선율 8마디와 바이올린의 주제선율 10마디로 되어있다. 피아노로 연주되는 못가춘 마디의 밝은 주요 주제로 시작한다. 그 주요 주제는 마디 8까지 제시되고, 이 주제 선율은 제1악장의 Motive ⑥가 변형된 것이다. 그 8마디 이후부터는 바이올린이 8도 위에서 앞의 피아노의 주제선율을 그대로 모방 연주한다. 이 부분은 2마디가 더 확대되었다 [악보40, 41].

<악보40> (마디 1-8) 피아노의 주제제시

8분음표로 이루어진 1악장의 Motive ⑥가 주제로 파생됨

Rondo.  
Allegro ma non troppo. 1 동명전행

(마디 8-12)

바이올린에서 주요 선율 제시

<악보41> (마디 14-18)

2마디가 더 연장됨

Musical score for Example 41, measures 14-18. The score consists of a violin part and a piano accompaniment. The violin part has a bracket labeled '2마디 연장' (2-measure extension) over measures 14 and 15. The piano part has 'cresc.' markings and a 'p' dynamic marking.

마디 18-38은 경과구다. 마디 18-22는 바이올린 파트에서 하행하는 2마디와 트릴이 들어간 상행하는 2마디로 되어 있다. 그 뒤 4마디(마디 22-26)에서는 피아노로 바이올린 선율이 그대로 반복되고 있다 [악보 42].

<악보42> a. 바이올린 선율 (마디 18-22)

Musical score for Example 42, part a, measures 18-22. The score shows the violin melody and piano accompaniment. A bracket above the violin part is labeled '마디18-22의 바이올린 선율' (Violin melody of measures 18-22). The piano part has a 'p' dynamic marking.

마디 26-30에 나타난 4마디로 이루어진 바이올린 선율은 마디 18-22의 바이올린 선율이 셋잇단음표로 변형되어 나타난 것이다. 이 부분은 A와 B를 연결하는 다리 역할을 한다. 그 뒤 마디 30-34의 4마디는 피아노에서 변형된 이 바이올린 선율을 그대로 반복한다. 마디 34-38의 4마

다 중 뒤의 2마디에는 확대 변형된 새로운 모티브가 바이올린에서 나타난다 [악보43].

<악보43> 변형되어 나타난 마디 (마디 26-30)

마디18-22가 변형되어 나타난 마디26-30

B부분은 마디 38-56으로 b(마디 38-49)와 경과구(마디 49-56)으로 구성된다. b부분의 새 주제는 c minor로 전조되어 시작하고 마디 40-41에서 다시 C Major로 전조된다. 제1악장 제2주제를 구성하는 Motive④가 확대되어 나타나고 바이올린과 피아노가 동형진행하는 새로운 Motive가 나타난다 [악보44].

<악보44> (마디 38-41)

제1악장의 Motive ④의 확대

동형진행하는 새로운 Motive

두 악기에서 선율제시

C: I      c: i      C: I

경과구는 마디 48-56으로 마디 48-49는 상행하는 바이올린 선율과 하행하는 피아노의 셋잇단음표 리듬으로 서로 반진행을 이룬다. 마디 50-51은 바이올린의 리듬에 변형이 나타나고 피아노는 앞부분을 반복한다. 마디 52부터는 마디 48-49의 바이올린 선율이 셋잇단음표로 변형되어 피아노 파트에 사용된다. 피아노 파트는 확대되고, 동시에 지속음 C와 상행하는 선율로 되어있는 바이올린 선율을 받쳐주면서 A로 이어진다 [악보45].

<악보45> (마디 48-56)

48

*fp* *fp* *p* 지속음

*fp* *fp* *p*

지속음

마디 48-49의 V선율의 리듬확대

*cresc.* *p*

반음계 상행진행

반음계 상행진행 *cresc.* *p*

A부분은 마디 56-73으로 Violin 선율에 A음과 G음이 첨가된 A부분의 재현이다 [악보46]

<악보46> (마디 56-59)

A musical score for measures 56-59. The top staff is a single melodic line. It starts with a rest in measure 56, then has notes in measures 57 and 58, and notes in measures 59 and 60. Above the staff, there are two brackets: the first is labeled 'A음 첨가' and covers measures 57-58; the second is labeled 'G음 첨가' and covers measures 59-60. The bottom staff is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef). It features a consistent eighth-note rhythmic pattern. Dynamics include *sf* (sforzando) in measures 57 and 59, and *p* (piano) in measure 56.

C부분은 마디 73-123으로 마디 73-107의 c와 마디 108-123의 경과구로 되어 있다. c부분은 d minor로 시작하여 피아노는 양손 다 옥타브로 처리 하였고 당김음 리듬으로 특징을 주었다. 바이올린은 셋잇단음표로 연주하고 있다 [악보47].

<악보47> (마디 74-80)

바이올린의 연속적인 셋잇단음표 음형과  
피아노의 반음계적 하행선율

A musical score for measures 74-80. The top staff is a violin part with a continuous triplet eighth-note pattern. The bottom staff is a piano accompaniment. It features a descending chromatic scale in the right hand and a steady eighth-note pattern in the left hand. Dynamics include *decresc.* (decrescendo) in measure 77. There are also markings for triplets (3) in measures 74, 75, 76, 77, and 78.

마디 74-80은 바이올린의 연속적인 셋잇단음표 선율과 마디 76부터 나타나는 피아노의 반음계적 하행선율로 이루어진다. 마디 82부터는 피아노와 바이올린의 역할이 바뀌어서 피아노의 연속적인 셋잇단음표 선율과 바이올린의 반음계적 하행선율을 보여 준다 [악보48].

<악보48> (마디82-88)

피아노의 연속적인 셋잇단음표 선율과

바이올린의 반음계적 하행선율

The image shows a musical score for measures 82-88. It consists of three systems of staves. The top system shows the violin part with a descending half-note scale. The middle system shows the piano accompaniment with continuous triplet eighth notes. The bottom system continues the piano accompaniment with a 'decresc.' marking. Labels in Korean identify the piano part as '연속적인 셋잇단음표 음형' and the violin part as '반음계적으로 하행하는 선율'.

C에서 A'부분으로의 경과구는 마디 108-123인데, 마디 108-111은 론도 주제가 사용된 것으로 D Major로 가기 위한 연결구이다. 이것은 역시 제1악장의 Motiveⓐ가 확대된 것이다. 경과구의 둘째부분인 112마디부터는 D Major로 전조된다. 그리고 피아노의 왼손반주는 반음계적으로 상행하고 있고, 오른손 반주는 동형 진행 한다 [악보49, 50].

<악보49> (마디 108-112)

D Major로 가기 위한 연결구

108 *p* D Major로 가기 위한 연결구 *p* D Major

108 3 3 3 3 *cresc.* *p*

주제의 모티브 → 3잇단음표로 → 짧은음형으로 확대

<악보50> (마디 112-123)

반음계적으로上行

112 *p* Sequence

112 *p* *cresc.* *p* 반음계적

112 Sequence *cresc.* *p* *cresc.*

음 도 상 행 하 는 위 슌 반 주

A'부분은 마디 124-161까지로 A부분의 반복이다. a'인 마디 124-149와 경과구인 마디 149-161로 나뉜다. a'부분은 피아노가 주제선율을 연주하고 바이올린은 피치카토로 화음을 연주한다. 마디 131부터는 피아노와 바이올린의 역할이 바뀌어 주제선율을 연주하고 피아노는 셋잇단음표로 변형되어 반주역할을 한다 [악보51, 52].

<악보51> (마디 124-127)

피치카토 중음 주법

<악보52> (마디 131-134)

셋잇단음표의 사용

A'의 경과구는 A의 경과구와 거의 같게 반복되는데, 단 F 장조에서 f 단조로 전조 된다 [악보53].

<악보53>

a. (마디 26-30) A의 경과구 (A의 경과구와 A'의 경과구 비교)

F: I      V      I<sub>6</sub>      V<sub>6</sub>      I      V

b. (마디 149-153) A'의 경과구

f: i      V      i<sub>6</sub>      V<sub>6</sub>      i      V

B'부분은 마디 161-188로 b'인 마디 161-182와 경과구인 마디 182-188로 구성되었다. 마디 167-171의 바이올린 파트에서 새로운 모티프가 나타나고 마디 175-180에서도 4분음표 모티프를 확대한 8분음표 모티프가 나타나며 B부분보다 길이가 더 확대되고 더욱 많은 조성의 변화가 나타난다. B부분은 c minor로 시작하나 B'부분은 e<sup>b</sup> minor로 시작하고 있다 [악보54, 55].

<악보54> B부분과 B'부분 비교

a. B (마디 38-41)

Musical score for section a. B (마디 38-41). The score is written for voice and piano. The vocal line begins at measure 38 with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *fp* is present. Roman numerals *c: i* and *V* are indicated below the score.

b. B' (마디 161-164)

Musical score for section b. B' (마디 161-164). The score is written for voice and piano. The vocal line begins at measure 161 with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *fp* is present. Roman numerals *V* are indicated below the score.

<악보55> 마디 167-177

바이올린 파트의 새로운 모티브와

8분음표의 확대된 모티브

The musical score consists of three systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. Measure 167 is marked with a box containing the number 167. The first system (measures 167-169) is labeled '새로운 모티브' (New Motif) and shows chord changes from E<sup>b</sup> major to G<sup>b</sup> major to c<sup>b</sup> minor. The second system (measures 170-172) is also labeled '새로운 모티브' and includes 'cresc.' markings. The third system (measures 173-177) is labeled '확대된 모티브' (Expanded Motif) and features a forte 'f' dynamic and a 'f minor' chord.

B의 경과구는 앞의 B의 경과구가 변형된 것으로 마디 182-184까지는 앞의 경과구와 같으며 마디 187부터는 피아노의 오른손이 한 옥타브 위에서 재현된다 [악보56].

<악보56> 경과구 B와 경과구 B'의 비교

a. 마디 52-55

경과구 B

Musical score for '경과구 B' (Measures 52-55). The score is in G major and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with triplets. A 'cresc.' marking is present in the vocal line.

b. 마디 185-188

경과구 B'

Musical score for '경과구 B'' (Measures 185-188). The score is in G major and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with triplets. A 'cresc.' marking is present in the vocal line. A note in the piano part is labeled '변형되어 재현되는 피아노 선율'.

A"는 마디 189-224로 a"인 마디 189-205와 경과구인 마디 206-224로 나눌 수 있다. 마디 189-196에서는 주제선율이 피아노에서 연속적인 셋잇단음표와 부점으로 변형 처리되어 새로운 긴장감을 드러낸다. 마디 196-205는 바이올린에서 주제선율을 부점의 리듬 형태로 변형되고 마디 198에서 16분음표의 리듬확대와 마디 204의 셋잇단음표 리듬확대를 보여준다 [악보57, 58].

<악보57> 마디 189-192: 주제선율이 Piano에서 셋잇단음표 음형으로 변형됨

189

*p*

주제선율이 셋잇단음표 음형으로 변형됨

189

*p*

<악보58> 마디 197-200: 부점 형태로 변형된 Violin의 주제선율

부점 형태로 변형된 주제선율

197

197

A"에서 Coda로 이어지는 경과구는 마디 206-224이다. 이 경과구를 마디 206-215와 마디 215-224까지로 나눌 수 있다. 마디 206-208에서는 바이올린이 셋잇단음표 음형으로 연주하고 뒤이어 피아노가 셋잇단음표로 반주하면서 바이올린이 B의 지속음을 내며 연주한다 [악보59].

<악보59> (마디 206-215)

The image shows a musical score for measures 206-215. It consists of two systems of staves. The first system has a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The violin part starts with a box labeled '206' and contains a series of triplet eighth notes. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the violin part with various dynamics including *sf*, *p*, and *cresc.*, and includes a fermata over a note. The piano part continues with similar accompaniment and dynamics.

피아노 파트에서 연주되는 마디 206-211까지의 당김음의 모티브는 C 부분의 당김음을 변형한 것이다 [악보60].

<악보60> 마디 206-209의 당김음 리듬과 C부분의 당김음 리듬 비교

a. (마디 206-209)

C부분의 당김음 리듬이 변형

b. (마디 74-77)

C부분 당김음의 리듬

마디 215부터는 마디 206의 피아노 모티브가 그대로 바이올린에서 재현되고 피아노는 그대로 셋잇단음표로 반주한다. 마디 218부터는 피아노의 셋잇단음표를 뒤이어 바이올린이 연주하고 피아노는 오른손에서 당김음 형태를 한 옥타브화음으로 연주 한다.

Coda는 마디 224-243이다. 마디 224-227은 코랄(Choral)<sup>44)</sup>풍으로 피아노 선율이 먼저 연주된다. 이어서 마디 228-235에서는 바이올린이 한 옥타브 위에서 앞의 피아노 선율을 모방 연주하고 피아노가 분산화음으로 바이올린 선율을 반주한다. 마디 230부터 *sf*가 특징적이다. 마디 236-243에서는 앞의 4마디가 바이올린과 피아노에서 셋잇단음표 모티브로 서로 교대되면서 연주되고 뒤의 4마디는 계속되는 셋잇단음표의 피아노 반주와 함께 4마디의 바이올린의 리듬변형으로 4마디에서 8마디로 확대되면서 곡을 끝맺는다 [악보61, 62].

<악보61>

a. (마디 224-227) 코랄풍의 진행으로 주제선율을 제시하는 피아노 성부



b. (마디 228-230) 바이올린이 주제 선율을 제시, 피아노는 반주의 리듬



44) 코랄(Choral); 종교개혁 이후의 루터교회의 찬송가.

<악보62> (마디 236-243) 셋잇단음표 음형이 바이올린과 피아노에서 교대로 연주되는 형태

The musical score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff (violin) and a grand staff (piano). The second system has a treble clef staff (violin) and a grand staff (piano). A box labeled '236' is placed above the first measure of the violin staff in the first system. The score features a three-note triplet pattern that alternates between the violin and piano parts. The violin part plays the triplet notes in the upper register, while the piano part plays the same notes in the lower register. The piano part includes dynamic markings such as *mf* and *ff*. The score concludes with a double bar line.

## V. 바이올린 연주기법

베토벤의 음악은 초기에는 고전적인 전통에서 시작하였지만 중기로 오면서 베토벤의 개성을 뚜렷이 보여준다. 열렬한 자기표현의 수단으로서의 음악이라는 개념을 가지고 힘찬 표현력이 증대되면서 낭만주의적 성향이 나타나기 시작한다.

베토벤의 바이올린 소나타들은 모두 초기 중기에 걸쳐서 작곡되었는데 초기의 작품들은 하이든 모차르트로부터 물려받은 고전적 요소가 많이 반영되나 중기로 갈수록 악상의 변화, 뚜렷한 강약의 대비, 두 주제의 대비 및 전개과정, 끝악장에 비중을 두는 것 등에서 베토벤의 개성이 조금씩 나타나기 시작한다.

이 시기에 작곡된 베토벤의 「바이올린 소나타 제5번」 op.24는 형식적으로 스케르초를 첨가한 전형적인 4악장의 고전 소나타 구조를 가진다. 그러나 제1악장의 첫 동기가 전 악장에 걸쳐 변형되어 나타나 곡 전체의 일관성이 보여지고, 당김음의 사용이 많고 급격한 강약의 대조와 *sf*와 *fp*의 빈번한 사용으로 일반적인 강약에서 벗어난 베토벤의 특성을 보인다.

이러한 베토벤의 특성은 특히 제4악장에서 많이 나타난다. 제4악장은 규모가 크고, 3개의 다른 주제가 나타나는 등 마지막 악장에 비중을 두는 베토벤의 개인 양식을 보여준다.

앞에서 악곡의 형식 구조 및 조성, 구성요소들을 분석을 통하여 살펴보았다면 여기에서는 분석을 토대로 연주기법적 측면에서 작품을 어떻게 연주하면 좋을지, 적절한 연주법을 살펴보고자 한다.

제1악장은 Allegro의 빠르기로 낭만주의적인 성격이 강해 전체적으로 밝고 경쾌하고 행복한 느낌으로 연주해야 한다.

이 악장은 베토벤의 바이올린 소나타 중에서 제1주제를 바이올린이 연주하면서 시작한다는 점에서 이전의 바이올린 소나타와 구별 된다.<sup>45)</sup> 바이올린으로 시작되는 제1부의 첫 주제는 서정적인 성격의 선율로 매끄럽고 부드럽게 표현되어야 한다. 그러므로 처음부터 마디 8까지 연주시 활이 바뀔 때 액센트가 들어가지 않도록 하고 마디 4의 3째 박자의 스타카토를 너무 짧지 않게, 간결하고 상냥하게 연주한다. 마디 7에서 점점 크레센도 되다가 마디 10으로 올수록 점점 디크레센도 되면서 *p*로 예쁘고 상냥하게 마무리 한다 [악보63].

<악보63>

제1주제의 제2부분인 마디 11-25에서는 지금까지의 바이올린 주제를 피아노가 반복하고 바이올린은 분산화음으로 반주하는데, 이때 바이올린은 오른손목을 유연하게 해 한 활로 부드럽게 연결시켜 연주하는 것이 중요하다. 마디 11부터 *p*로 부드럽게 연주하다가 마디 18부터는 점점 크레

45) 제1주제를 바이올린이 먼저 연주하는 것은 op.47과 op.96이 있다. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 -베토벤」 음악지우사 편집부, 김방현 공역(서울: 도서출판 음악세계, 1999), p.319 참조

센도 하면서 마디 24-25의 화음에서 *sf*를 강하게 처리해야 한다.

마디 24의 스타카토는 보통 보다 더 짧고 강하게 연주하는 것이 좋다. 그 시대의 연주법상<sup>46)</sup> 베토벤의 스타카토는 짧고 강하게 연주하는 것이 특징이다. 여기서 마디 25의 *sf*는 베토벤 음악의 특징이라 볼 수 있고, 베토벤의 *f*는 다른 작곡가들의 *f*보다 더 강하게 *ff*정도로 표현해야 한다 [악보64].

<악보64>

경과구인 마디 28부터는 여린음으로 시작되며 마디 33-34에서는 급작스런 크레센도가 보여 진다. 마디 35부터는 그 당시의 *ff*와 *sf*, *p*의 대비가 보여지고 내림활(down, ▾)과 올림활(up, ▽)의 적절한 사용으로 그 특징을 잘 살려내야 한다 [악보65].

46) 「작곡가별 명곡해설 라이브러리 -베토벤」, 음악지우사 편집부, 김방현 공역(서울: 도서출판 음악세계, 1999), pp.319~338 참조.

<악보65>

Musical score for Example 65, measures 29-36. The score is in treble clef with a key signature of one flat. Measures 29-35 contain a melodic line with dynamics *p*, *cresc.*, and *ff*. Measures 36-38 contain a melodic line with dynamics *sf* and *decresc.*

마디 38-54는 제2주제가 연주되는 부분이다. 마디 38의 *sf*를 살리기 위하여 활에 속도감을 주면서 연주한다.

마디 40의 하행하는 선율의 스타카토는 짧은 스타카토 보다는 테누토 스타카토로 연주하는 것이 좋다. 여기서 보여 지는 *sf*의 빈번한 사용은 베토벤 음악의 특징을 보여 준다 [악보66].

<악보66>

Musical score for Example 66, measures 38-40. The score is in treble clef with a key signature of one flat. Measures 38-40 contain a melodic line with dynamics *p*, *sf*, *sf*, *sf*, *p*, and *sf*.

마디 51의 4째 박자에서는 *f*로 진행하는 것 보다 *fp*를 주는 것이 흐름 상 무난하다. 이것은 다음 마디가 *p*로 시작되기 때문이다. 마디 53의 장식음은 빠른 것 보다 명확하고 부드럽게 연주한다.

제2부분인 마디 54-55의 험표 있는 짧은 스타카토는 활 밀 부분에서 짧게 끊어서 연주하는데 *p*에서 시작하여 *f*로 가도록 몰토 크레센도로 연주 한다 [악보67].

<악보67>

51

54

마디 63은 탄력 있게, 마디 64는 약간의 긴장감을 갖고 연주한다. 이러한 프레이징이 3번 반복되면서 동형진행 하는데47) 마디 67은 힘찬 테누토 스타카토로 연주하고 마디 68에서 subito p로 하여 비브라토를 많이 사용해서 부드럽게 표현 한다 [악보68].

<악보68>

61

68

제시부의 종결구인 마디 70-73에서는 16분음표의 빠른 스케일이 나타나는데 한 마디를 다 이음줄로 붙여 연주한다. 여기서 어려움을 덜기 위해 활을 나누어서 연주하는 것도 효과적인 방법이다. 한음 한음 정확하게 깨끗하게 들리게 하기 위해서는 왼손가락의 강한 터치로 음을 잡는 것이 좋다. 또 sf를 잘 표현하기 위해서는 활의 속도를 조절하면서 왼손가락과 시간적 움직임이 잘 맞아야 한다 [악보69].

47) 아티큘레이션(articulation): 연속되고 있는 선율을 분명한 단위로 구분하는 것으로서 프레이징이 선율을 일정한 크기의 프레이즈로 구분하는 것을 뜻한다.

<악보69>

종결구의 마지막 마디 79-85는 *sf*의 효과를 살리기 위해서 울림활을 사용하고 마디 84-85의 크레센도와 디미뉴엔도를 효과적으로 살리기 위해 활을 *v, π, v*으로 나눈다 [악보70].

<악보70>

발전부의 시작인 마디 86-88까지는 제1주제의 아이디어를 사용하여 전개된다. 여기서는 음량의 균형에 주의를 기울여 바이올린이 피아노에 묻히지 않도록 주의해야 한다. 왼손의 위치 이동에 신경 써야 하고 마디 89의 크레센도의 효과를 위하여 활을 나누어 사용하는 것이 좋다. 다음의 마디 90에서의  $B^b$  음의 *fp*를 강하게 표현하고 앞부분의 반복은 앞에서와 똑같은 주법으로 연주한다 [악보71].

<악보71>

발전부의 둘째부분인 마디 98부터는 셋잇단음표와 당김음으로 피아노와 바이올린이 주고 받으며 연주된다. 바이올린의 셋잇단음표 연주를 원활하게 하기 위해서는 첫마디 부분에 활을  $\square \square \vee$  으로 나누어 요령 있게 연주한다

[악보72].

<악보72>

마디 112-116은 힘차고 강한 스타카토로 제시하고 마지막 마디 116의 첫 제박 음은 화음이고 동시에  $p$ 이기 때문에 거의 태누토에 가깝게 연주한다. 발전부의 셋째부분인 마디 117-120은 새털같이 가볍게, 트릴처럼 연주하고 마디 121-123은 크레센도와 디크레센도 효과를 위해 활을 2마디와 1마디로 나누어 연주한다 [악보73].

<악보73>

마디 124-209에서는 제시부가 재현된다. 이 부분은 제시부와 연주기법이 같으므로 생략한다.

코다의 마디 231의 처음 두박은 *ff*를 강조하기 위하여 각 활을 사용함으로써 활 밀 부분의 강한 스피카토로 긴장감을 표현한다. 셋째 박자부터는 가볍고 경건하게 마무리 한다. 마디 233에서는 마디 231-232과 강한 대비감이 느껴지도록 하여 다음 마디의 *p*가 자연스럽게 연결 되도록 한다 [악보74].

<악보74>

코다의 마지막 부분인 마디 240부터는 바이올린의 셋잇단음표 반주가 반복되고 마디 244부터는 바이올린과 피아노에 의한 unison 진행이 나타난다. 힘차고 명쾌하게 두 악기가 동시에 동음으로 곡을 끝맺는다

[악보75].

<악보75>

Musical score for Example 75, measures 240-243. The score is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 240 starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note triplets. Measure 241 continues with similar triplets. Measure 242 shows a crescendo (*cresc.*) leading into a sixteenth-note triplet. Measure 243 concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic and a sixteenth-note triplet.

제2악장은 제1악장의 제1주제가 변형된 선율로 시작되는 느린 악장이다. Adagio molto espressivo의 뜻처럼 풍부한 표현력에 신경 써야 한다. 느린 박자에서의 크레센도, 디크레센도, 피아니시모 등이 요구되고 기교적이고 화려한 선율과 콜로라투라풍의 피아노 변주가 있어 연주시 표현력이 더욱 더 두드러진다.

A부분의 마디 10부터 바이올린의 주요선율이 나타나는데 시작은 조용하고 고요하게 하며 마디 14에서의 크레센도를 잘 표현하기 위해서 활을 나누되 프레이징이 끊어지지 않도록 주의하며 활을 아껴서 써야한다. 마디 15-17은 선율의 진행을 매끄럽게 하기 위해 마디 15에서의 마지막 B<sup>b</sup>음에서 제5포지션으로 올라가 D선상에서만 연주가 이루어진다. 이때 손가락이 포지션을 이동할 때 매끄럽게 움직여야 한다 [악보76].

<악보76>

Musical score for Example 76, measures 10-14. The score is in treble clef with a key signature of one flat. Measure 10 starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of eighth-note triplets. Measure 11 continues with similar triplets. Measure 12 shows a crescendo (*cresc.*) leading into a sixteenth-note triplet. Measure 13 concludes with a fortissimo (*p*) dynamic and a sixteenth-note triplet. Measure 14 shows a first ending (A 1) with a first ending bracket and a first ending repeat sign.

B부분의 마디 19는 *p*이나 크레센도를 표현하기 위해 올림활로 활 전체를 사용한다. 그 다음 마디도 *p*이나 *sf*의 표현을 위해 활을 최대한 활용하는게 좋다. 마디 22에서는 활 bowing이 모두 V으로 쉼표에서 굳이 활을 띠지 않고 잠깐 끊었다 가는 것이 효과적이다. 마디 25-26은 *sf*와 *p*를 잘 표현하기 위해 *sf*부분에서 활의 속도 조절과 온활 사용을 하고 *p*부분은 활의 꼭대기 부분에서 약간만 사용 한다 [악보77].

<악보77>



A'부분인 마디 32는 크레센도 때문에 활을 모두 나누었다. 세 번째 음으로 갈수록 점점 활의 사용 면적이 넓어진다.

마디 41에서는 특히 세번째음  $c^b$ 에서의 활사용에 주의해야 하는데 이  $c^b$ 음이 길지 않은 8분음표로 한 활에 다 써야 되므로 *p*의 다이내믹을 유지할 수 있도록 *f*로 표현되지 않게 유의해야 한다.

마디 46은 D선상에서의 진행을 부드럽고 온화하게 하기 위해 제5포지션에서 제3포지션으로 이동하는데 이는 *p*의 음량을 유지하는데도 더욱 효과적이다 [악보78].

<악보78>

32 V □ V

41

cresc.

cresc.

p decresc.

코다의 마디 54의 *p*, 크레센도, 디크레센도, *p*의 음량의 변화로 활 사용범위를 조절한다. 매번 첫 박자의 스타카토는 테누토 스타카토로 처리하는 것이 좋다. 활 보잉은 각 활로 바꾸지 않고 V V, □ □으로 매끄럽게 한다 [악보79].

<악보79>

54 V V □ □

54

p

cresc.

55

□ □ V V

3 4

마디 62-73은 피아노와 바이올린이 부드러운 트릴 같은 선율을 서로 주고받는 부분으로 잔잔하고 조용히 사라지듯이 연주하면서 2악장을 끝맺는다 [악보80].

<악보80>

Scherzo인 제3악장은 빠른 3박자로서 익살스럽게 표현한다. 이 악장은 이전의 3악장 구조였던 베토벤 바이올린 소나타가 4악장 구조로 확대된 중기의 특징 중 하나이다. 제3악장이 미뉴에트에서 스케르초로 교체된 것은 베토벤에게서 처음 시도된 것이다.

제3악장의 스케르초 부분인 마디 1-16에서는 16분 음표와 리듬감 있는 부점과 쉼표를 날카롭고 경쾌한 리듬으로 표현하기 위해 내림 활 위주로 사용한다. 마디 10-11과 마디 14-16에서 나타나는 피아노와 바이올린의 1박자씩 엇물리는 리듬을 유의해서 표현한다. 8분 음표는 스피카토 효과를 위해 각 활(dedache)로 가볍게 튕기듯이 연주한다 [악보81].

<악보81>

스케르초의 b부분인 마디 20에서는 아르페지오 부분의 크레센도와, *p*의 표현을 위해서 활사용에 유의해야 한다 [악보82].

<악보82>

마디 28부터 시작하는 트리오 부분에서는 *p*로 시작하여 점차적으로 증가하는 *f*를 풍부하게 표현하기 위하여 처음 두 마디는 활 밑에서 약하게 피치카토 하다가 셋째 마디 이후로는 강한 각 활로 힘차게 표현한다. 여기서 빠른 음계적 진행을 매끄럽고 깨끗하게 하기 위해서는 왼손의 운지법과 활과의 시간적 움직임이 중요하다.

[악보83].

<악보83>

제4악장은 론도형식으로 주제가 반복, 변형되는 곡으로 트릴, 셋잇단음표, 피치카토, 스피카토 등 다양한 연주기법으로 이곡을 전체적으로 명랑하고 생동감 있게 표현해야 한다. 그러나 Allegro ma non troppo처럼 연주 시 너무 빨라지지 않게 주의 한다. 이 곡은 3개의 다른 주제를 가지는데 마디 1-18, 마디 38-49, 마디 73-81로 볼 수 있다.

제1주제가 시작되는 마디 1-18에서는 밝은 분위기의 주제가 가볍게 피아노에 의해서 연주되고, 마디 8부터 바이올린에 의해 주제선율이 연주되는데 마디 9의 선율을 부드럽게 연주하기 위해 4음을 한 활로 사용하되 2음씩 적당히 끊어서 연주하고 3째, 4째 음을 넓은 스피카토로 연주한다. 마디 16에서의 크레센도를 잘 표현하기 위해 마지막 두 f음을 테누토 스타카토를 사용해 활 밑에서 풍부하게 표현한다 [악보84].

<악보84>

경과구인 마디 20-21에서는 트릴을 원활하게 하기 위해 2번 손가락 위주로 포지션을 하나씩 이동한다.

마디 36-37에서는 sf의 표현을 풍부하게 해야 한다 [악보85].

<악보85>

두 번째 주제인 마디 38-49에서는 마디 38의 레가토가 잘 울리도록 하고, 마디 40-41에서 짧은 16분 음표로 되어있는 네 음을 명확하고 깨끗하게 표현하기 위해서는 왼손이 꼬이지 않도록 음정을 집을 때 강한 터치로 연습한다.

마디 42-43은 앞의 마디 40-41과 대조적으로 서정적으로 연주한다 [악보86].

<악보86>

마디 56부터 첫 번째 주제가 재현된다. 마디 73-81까지는 세 번째 주제로서 바이올린은 셋잇단음표로 된 오블리가토로 경쾌하게 반주한다. 이때 셋잇단음표의 이음줄 피치카토를 잘 표현하기 위해 밀 활에서 올림말로 연주한다. 일정한 박자와 정확한 리듬이 유지되기 위해서 오른손목의 유연성이 필요하다 [악보87].

<악보87>

세 번째 주제가 반복되는 마디 82-89에서는 앞의 바이올린이 연주한 같은 리듬을 피아노가 연주하고 바이올린은 당김음 리듬으로 힘차게 연주한다. 두 악기가 완전히 대등하게 연주되어야 한다 [악보88].

<악보88>

첫 주제의 재현이 시작되는 마디 124-131까지의 피치카토는 음이 짧게 끊이지 않게 비브라토로 음의 여운을 연장시켜 중후하게 들리도록 한다. 베토벤의 바이올린 소나타 중 이러한 pizz가 나오는 경우는 제9번 “크로이처”에서도 볼 수 있다 [악보89].

<악보89>

첫 주제의 두 번째 재현인 마디 196-199의 연주에서는 지나친 스타카토를 피하기 위해, 이음줄을 붙여 부드럽게 연주한다. 마디 198의 빠른 16분음표의 음들을 정확하게 표현하기 위해서는 높은 음의 f음이 명확하게 들려야 되기 때문에 왼손의 4번째 손가락 터치를 강하게 할 필요가 있다. 그리고 포지션 이동이 유연하게끔 B<sup>b</sup>음에서 2번째 손가락으로 이동한다[악보90].

<악보90>

마디 206-243은 경과구와 coda부분으로 강렬한 셋잇단음표의 사용으로 마지막을 화려하고 웅장하게 표현한 곡이다. 테크닉적으로 셋잇단음표의 대부분을 올림 활로 처리하고 풍부한 느낌의 테누토 스타카토로 연주한다 [악보91].



## VI. 결 론

베토벤의 「바이올린 소나타 제5번 FM」 op.24는 양식상의 구분에 있어 초기에서 중기로의 과도기라 할 수 있는 1801년에 쓰여진 작품으로 하이든이나 모차르트의 영향은 찾아볼 수 없고 베토벤의 개성적인 의욕이 분명하게 드러나는 작품이다.

제1악장은 제시부-발전부-재현부-Coda의 전형적인 소나타 알레그로 형식으로 되어 있고, 전체적으로 밝고 활기찬 주제가 바이올린과 피아노가 조화를 이루며 나타나고 있다. 첫머리에 흐르는 듯한 상쾌한 선율이 바이올린으로 연주되고 이어 피아노로 연주되는 것이 제1주제인데 이 부분은 곡 전체의 이미지를 부각시키는 중요한 부분이다.

제1주제와 제2주제는 딸림조(dominant key) 관계로 전형적인 고전주의 방식을 취했고, 조성은 3도 관계, 같은 으뜸음조, 연속적인 5도 관계, 2도 관계 등 다양한 전조와 급격한 악상의 대비로 강한 인상을 보여준다. 제2주제는 제1주제의 순차적 진행과는 대조적으로 비교적 도약적이며 역동적이고 활달한 성격의 선율로 나타난다. 또 베토벤은 긴장감을 높이기 위해 셋잇단음표를 매우 효과적으로 사용하였다.

제2악장의 주제는 전체적으로 제1악장의 모티브와 긴밀하게 연결되어 있다. A-B-A'-Coda의 3부분 형식으로 피아노가 아름다운 서정적인 주제를 제시하면 바이올린이 피아노의 분산화음 반주 위에서 이 주제를 반복한다. A'에서는 피아노가 주제를 콜로라투라 풍으로 장식하고, 경과구의 동기가 변형되어 나타난 뒤 두 악기가 느리게 연주하며 적절하게 아고직(Agogic)<sup>48</sup>을 덧붙여 풍부한 표현력이 요구되는 악장이다. 제2악장의

48) 아고직(Agogics); 연주할 때 템포에 미묘한 변화를 붙여서 다채롭고 풍부하게 표현하는 방법. 「표준음악사전」, 박세원 역(서울: 세광음악출판사, 1994), p.581.

조성은 다른 악장과는 다르게 F장조의 버금 딸림 조(sub-dominant key)인 B<sup>b</sup> 장조로 되어있고 조성의 변화없이 하나의 조성이 지속되는 단순한 조성구조를 갖고 있다.

스케르초인 제3악장은 A-B-A로 이루어진 복합 3부분 형식으로 1분을 조금 넘는 짧은 악장이다. 제2악장에서 제4악장으로 가는 다리 역할을 한다. 고전 소나타에서 자주 쓰이는 미뉴에트 대신 스케르초로 바이올린과 피아노에서의 독특하고 생동감 있는 리듬이 특징이다. 트리오 부분의 갑작스러운 전조가 효과적이고 바이올린과 피아노의 3도나 6도 음계의 상승과 하강이 특징적이다. 전반과 후반의 대조적인 모티브가 반복되고, 피아노와 바이올린의 반진행과 리듬적 대비가 보여진다.

제4악장은 A-B-A-C-A'-B'-A''-Coda의 론도형식의 곡으로 전체적으로 경쾌하고 발랄한 느낌의 곡이다. 피아노와 바이올린에서 교대로 나타나는 빠른 셋잇단음표가 이 곡을 전체적으로 생동감 있게 해주고, Coda에서의 몰아치듯이 나오는 셋잇단음표의 출현은 이 곡 전체의 클라이막스를 이룬다. 조성은 딸림 조, 같은 으뜸음조, 3도 관계, 2도 관계, 버금 딸림 조의 사용등 제1악장처럼 다양한 전조가 이루어진다. 이러한 조성의 변화는 제1, 4악장에서는 다양한 조성을, 제2, 3악장에서는 단순한 조성을 사용하여 전체적으로 균형을 이룬다.

또 각 악장을 형식적인 면에서 살펴보면 제1, 4악장은 소나타 형식과 연관되어 있고, 제2, 3악장은 3부분 형식으로 이루어져 있다. 제4악장은 론도 형식이지만 가운데 C를 발전부적인 성격으로 본다면 론도-소나타 형식으로 분류할 수 있다. 이 작품의 네 개의 악장을 큰 범주에서 보자면 모두 세도막 형식으로 일관되어 전 악장에 걸쳐 다양한 형태의 3부분 형식이 사용되어 통일성과 다양성이 잘 나타난다.

이 곡은 전체적으로 보았을 때 형식적으로는 고전주의 소나타의 형식적

를 유지하고 있으며, 내용면에서는 낭만주의적인 요소를 내포하고 있다. 이 곡은 Violin과 Piano에 있어서 대위법적 처리로 인하여 곡을 더욱 입체적으로 보여준다. 또한 낭만주의적 요소인 다양한 전조와 전 악장에 전반적으로 나타나는 극적인 강약의 대조는 강렬한 인상을 보여주고 있다. 내용면에서 특징 있는 주제 발전과 기본소재 변형 처리로 다양성과 통일성을 충실히 표현하고 있는 작품이다.

이 작품을 베토벤 음악의 특성을 잘 살려 연주하기 위해서는 전체적으로 자유롭고 풍부한 리듬감과 음량을 표현하여 각 악장의 개성이 잘 나타나도록 연주해야 된다.

제1악장은 전체적으로 밝고 서정적인 성격을 유지하면서 뚜렷한 두 주제가 잘 표현되도록 연주한다. 제2악장은 느리면서 표현력이 풍부하게, 제3악장은 익살스럽고 경쾌하게, 제4악장은 다양한 연주기법으로 명랑하고 생동감 있게 연주한다. 뚜렷한 강약의 대비, 당김음, *sf*나 *ff*, 급작스런 크레센도나 *subito p*등을 효과적으로 연주하기 위해 운지법과 운궁법의 기술이 요구된다. 무엇보다 운궁법에 있어서 절도 있는 속도감과 활 힘의 위치가 중요하고 운지법에서는 매끄러운 포지션 이동이 중요하다.

## 참 고 문 헌

### A. 단행본

- 김경옥. 「낭만과 음악의 길라잡이」. 용인: 강남대학교 출판부, 1999.
- 김규태, 문성희. 「음악분석」. 서울: 음악춘추사, 2001.
- 김문자 외 4인. 「들으며 배우는 서양음악사」. 서울: 심설당, 2001.
- 송무경. 「연주자를 위한 조성음악분석」. 서울: 도서출판 예술, 2004.
- 이철구. 「고전음악 들여다보기」. 진주: 경상대학교 출판부, 2003.
- 조수철. 「베토벤의 삶과 음악세계」. 서울: 서울대학교출판부, 2003.
- 「작곡가별 명곡해설 라이브러리-베토벤」. 음악지우사 편. 서울: 음악세계, 1999.
- 홍세원. 「서양음악사」. 서울: 연세대학교출판부, 2004.
- Baur, J.. 「악곡분석을 통한 음악이론사」. 박미경 역. 대구: 계명대학교출판부, 1997.
- Benward, Bruce. 「음악이론과 실습」. 백재열, 나인용 역. 서울: 수문당, 1993.
- Einstein, Alfred. 「서양음악소사」. 서우석, 문호근 역. 서울: 세광음악출판사, 1976.
- Grout, D. J.. 「서양음악사」. 한국음악교재연구회 역. 서울: 세광출판사, 1991.
- Kinsky, G. & Halm, H.. *Das Werke Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen.* München & Duisburg: G. Henle

- Verlag, 1955.
- Machlis, J.. 「음악의 즐거움」. 신금선 역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1982.
- Miller, H. M.. 「새서양음악사」. 최동선 역. 서울: 현대출판사, 1996.
- Miller, H. M.. 「History of Music」. 음악춘추사편집부 역. 서울: 음악춘추사, 1997.
- Newmann, W. S.. *The Sonata in the Classic Era* New York: Norton, 1983
- Scott, Marion. M.. *Beethoven*. London: J. M. Dent & Sones Ltd, 1977.
- Solomon, Maynard. et al. 「베토벤 ‘윤리적 미’ 또는 ‘승화된 에로스」」. 윤소영 역. 서울: 도서출판 공감, 1997.
- Stein, Leon.. 「음악형식의 분석연구」. 박재열, 이영조 공역. 서울: 세광음악출판사, 1991.
- Stolba, K. M.. *The Development of Western Music. A History* .2nd ed, Madison, Wis: Brown & Benchmark Publisher, 1995.
- Sullivan, J. W. N.. 「베토벤-그의 정신적 발달」, 서인정 역. 서울: 홍익사, 1982.

## B. 사전 및 전집류

- 「음악용어사전」. 서울: 삼호출판사, 1994.
- 「최신명곡해설」. 편집부 편. 서울: 삼호뮤직, 1977.
- 「음악대사전」. 음악대사전편찬위원회. 서울: 세광음악출판사, 1993.

Apel, W. H.. *Dictionary of Music*. London: Heinemann Education Books Ltd, 1970.

Kennedy, Michael. *The Oxford Dictionary of Music*. New York: Oxford University Press, 1985.

## C. 논문

김현경 "J. Brahms Cello Sonata No.1 op.38에 관한 연구." 계명대학교 대학원 석사학위논문, 2001.

김희진. "L. v. Beethoven의 Violin Sonata No.5 op.24 in f major의 분석및 고찰". 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 2000.

박미정. "베토벤 바이올린 소나타 작품24 제5번 '봄'에 대한 연구". 동아대학교 대학원 석사학위논문, 1995.

전수경. "L. v. Beethoven의 Violin Sonatas에 관한연구". 연세대학교 대학원 석사학위논문, 2004.

유호석. "L. v. Beethoven violin sonata in f major No.5 "Spring" 연주해석을 위한 악곡분석". 「부산여자대학교 논문집」. 제25호 부산여자대학교, 1988.

## D. 악보

Joseph Joachim. *L. v. Beethoven violin sonata in F Major Op.24 For Violin and Piano 'Spring'*. 서울: 한국음악사, 2003.

# Abstract

## A Study on L. van Beethoven's Violin Sonata No.5, Op.24 in F Major "Spring"

Shim, You Jung

Department of Music (Instrumental Music Major)

Graduate School of

Sungshin Woman's University

Ludwig van Beethoven's violin sonata No.5 Op.24 is one of the greatest art, composed during Beethoven's highlight period (2nd stage), having traditional classical sonata frame in typical 4 movements as well as apparent romantic tendency.

There is found a few typical points in compare with other violin sonata, as follows ;

- . an extension of the structural form from 3d Movement to 4th.
- . advanced form of development part.
- . new field of music for violin.
- . give feelings of free styled romantic tendency

The 1st movement, sonata allegro form, got obvious tendency of romanticism, i.e. bright and light in general and happiness feels.

It's treated in bi-directional talkative manner between violin and piano, the harmony was tried by frequent modulation, and variable

harmony denoting a romantic face. Moreover, quick turnover of the tune and syncopation and frequent use of *sf* & *ff* for soft and strong respectively, allowed to get wider freedom of expression overcoming the classical rule or trend.

Specifically speaking, the motive characteristics are well appeared in higher density, effectively, variety pattern but still in harmonized union state.

The 1st subject of two comparative subjects, is rather overstepping style instead of gradual progress, making it a dynamic natured music.

The 2nd movement has ternary form of A-B-A'-Coda. Piano makes beautiful lyric subjective nature, while violin repeat it and piano takes over extended harmony again.

Another typical point is a kind of simulation from the element of the 2nd subject of the 1st movement. A' part has more decorated form of sound than A part. Violin rhythm got more classified in detail needing some technique, the melody is splendid, and Coloratura styled piano play is outstanding too.

The 3d Movement is relatively shorter in compound 3 part form, taking just a little more than 1 minutes in playing, A-B-A of scherzo-trio-scherzo. It elicits an atmosphere of interlude, bridging 2nd and 4th Movement. It's also typical that 3/4 beat scherzo was used instead of classical sonata minuet, giving instrument specific vital rhythm of violin and piano, and using sudden change of prelude rhythm quite effectively.

The 4th Movement, A-B-A-C-A'-B'-A''-Coda, has very delightful Rondo form. Frequent and speedy 3-consecutive marks triplet make vital enriched expression in general. We can find multi-structural composition, that is, starting in F major followed by several process of prelude as in the 1st movement, then return to F major again in coda part.

And this 4th Movement is longest structure. accompaniment music portion and main melodies are duplicated in similar pattern much and got strong typical type of polypony. It's a rondo style, having 3 different subjects.

In entire Movements, we can find multiple techniques of violin and piano but their weights were evenly distributed to both instruments without shifting to any one side of them.

The motive and sound form in main subject were kept effectively and kept in high compact density, being another characteristic.

In addition, it has sufficiently unified nature in entire music by inter-uniting the variety and individual characters using a decoration of the melodies.