



### 저작자표시-비영리-동일조건변경허락 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



동일조건변경허락. 귀하가 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공했을 경우에는, 이 저작물과 동일한 이용허락조건하에서만 배포할 수 있습니다.

- 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](#)

송 영 규 교수지도  
석사학위청구논문

L.v.Beethoven Violin Sonata Op.24  
1악장 Allegro Sonata Form  
에 대한 분석

2009

성신여자대학교 대학원  
반 주 학 과  
강 민 정

L.v.Beethoven Violin Sonata Op.24  
1악장 Allegro Sonata Form  
에 대한 분석

송 영 규 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2008년 11월

성신여자대학교 대학원  
반 주 학 과  
강 민 정

# 인 준 서

강민정의 석사학위 논문으로 인준함.

심사위원 한 방 원 인

심사위원 송 영 규 인

심사위원 이 승 혜 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770~1827)의 작품은 그의 양식과 창작활동 시기를 기초로 해서 3기로 분류할 수 있는데 제 1기는 1770년~1802년 사이에 본(Bonn)과 빈(Wien)에서 활동한 초기 창작 시기로 베토벤이 당대의 음악 언어와 장르를 습득하고 점차 자신의 고유한 목소리를 찾아가는 시기이며 제 2기는 하일리겐슈타트 유서 이후 빈에 정착하여 활동한 1802년~1812년 또는 1814년 동안의 중기 창작 시기로 새로운 차원의 드라마와 표현성을 통해 엄청난 대중성을 획득하는 시기이다. 제 3기는 청각을 완전히 상실하고 영감에 의한 창작 활동을 한 시기로 점점 더 내면으로 침잠해 들어가 연주하기도 듣고 이해하기도 어려운 음악이 만들어지는 1815년~1827년까지의 후기 창작 시대이다.

본 논문의 연구 대상인 "Spring"은 베토벤의 나이 31살 때인 1801년에 완성되었으며 그의 음악 시기 중 제 1기의 작품으로서 그동안 자신의 음악 세계를 둘러싸고 있던 하이든과 모차르트 등 선배 작곡가의 영향에서 벗어나 차츰 자신만의 개성을 쌓아가는 분기점을 이루었던 곡이다.

형식적인 면에서는 바이올린 소나타로서는 처음으로 4악장제를 이루고 있고 내적인 면에서는 밝고 화사한 면을 지니고 있는 것이 특징이다.

또한 이 곡은 후세 사람들에게 의해서 밝고 포근한 느낌을 준다고 하여 "Spring"이라는 이름이 붙여졌다고 한다.

본 논문은 Op.24의 1악장에 사용된 Allegro Sonata Form에 대한 분석을 하고자 한다.

소나타 형식을 알기에 앞서 소나타형식의 역사와 구조적인 기원 및 형식적 원리에 대해서 알아보고 작품을 통해 Allegro Sonata Form의 구성과 이론적 원리를 자세히 알아본다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론 .....	1
-------------	---

II. 본론 .....	2
--------------	---

1. 소나타 형식의 역사와 구조적 기원 및 형식적 원리 .....	2
--------------------------------------	---

2. Beethoven Violin Sonata Op.24 1악장 Allegro Sonata Form의 조감도 .....	7
--	---

3. Beethoven Violin Sonata Op.24 1악장 Allegro Sonata Form에 대한 분석 .....	8
--	---

1) 제시부(Exposition) .....	9
--------------------------	---

2) 발전부(Development) .....	22
---------------------------	----

3) 재현부(Recapitulation) .....	31
------------------------------	----

4) Coda .....	39
---------------	----

III. 결론 .....	49
---------------	----

## 참고 문헌

## ABSTRACT

## I. 서론

Beethoven Violin Sonata중에 “Spring”이란 부제를 갖고 있는 이 소나타는 Haydn, Mozart의 영향에서 벗어나 베토벤 자신의 개성을 잘 살려낸, Sonata양식을 예술적으로 완성한 작품이다.

또한 베토벤 바이올린 소나타로서는 처음으로 Scherzo를 포함한 4악장제를 이루고 있고 이전의 작품들과는 다른 화사한 분위기를 갖고 있는 것이 특징이다.

보통 빠른 악장에 사용되는 Allegro Sonata Form 은 17세기 말과 18세기 초에 걸쳐 바로크 조곡을 이루는 무곡에서 사용되었던 반복적 2부분 형식을 기초로 하여 발전 되었으며 18세기 초반에서 후반에 걸쳐 당시의 여러 가지 악곡에서 보여진 형식적 특징이 종합되어 완성된 것으로 매우 복잡한 성립 과정을 거친 것이다.

이 형식은 바하나 헨델의 조곡, 코렐리의 소나타 등과, 18세기 초기의 기악곡에서 많이 볼 수 있다.

소나타 형식의 구조는 주제를 제시하는 제시부, 동기를 발전시키는 발전부, 그리고 제시부가 다시 반복되는 재현부의 세부분으로 다시 정의 될 수 있다.

본 논문의 연구 목적은 Beethoven Violin Sonata op.24 의 1악장에 사용된 Allegro Sonata Form에 대한 정확한 이해를 통해 작곡자가 의도하는 정확하고 깊이 있는 연주를 하기위해 연주자의 이해를 돕도록 하기 위함이다.

연구방법에 있어서는 Sonata의 역사와 Allegro Sonata Form에 대한 구조적 기원과 형식적인 원리를 이해하고 작품의 화성과 선율, 구조의 분석과 연구를 통해 접근해 나간다.

## II. 본 론

### 1. 소나타형식의 역사와 구조적 기원 및 형식적 원리

소나타는 바로크 기악음악이 성악 음악에 뿌리를 두고 발달해 온 과정을 가장 잘 나타내 준다. 이탈리아어인 Sonata는 “악기로 연주되는 곡”이라는 의미로 “노래되는 곡”을 의미하는 Cantata와 대비되는 용어이다.<sup>1)</sup>

칸타타가 “노래하다”를 의미하는 cantare에서 생겨난 것과 같이 소나타는 울리다, 연주하다를 의미하는 이탈리아어의 동사 sonare의 여성 명사형이다.<sup>2)</sup>

이러한 어원에서도 보듯이 기악곡을 의미하는 소나타와 같은 계열의 말이 음악용어로 쓰여진 기록은 13세기부터 문학 자료에는 단순히 기악곡임을 나타내는 소나데(sonade)라는 용어가 등장 하지만 16세기 말부터 17세기 전반에 이르는 시기에는 주로 이탈리아의 작곡가들에 의해서 소나타라는 이름아래 다양한 작품이 등장한다.

Sonata라는 용어가 처음으로 제목에 등장한 곡은 1561년에 출판된 두 개의 무곡으로 이루어진 Giacomo Gorzanis (1520~1575/79)의 <sonata per liuto>가 가장 오래되었고 canzona의 영향을 받아 베네치아에서 발생하였다. 또한 1597년에 출판된 Giovanni Gabrieli (1557~1612)의 <sonata pian e forte>는 관현에 의한 복합적인 합주곡이며, 1605년에 출판된 Adriano Banchieri (1568~1634)의 오르간 곡은 Sonata라고 제명을 붙인 8곡의 소품이 있다.<sup>3)</sup>

바로크시대 소나타의 직접적인 기원은 프랑스의 세속노래인 샹송

1) 민은기 지음, 서양음악사, 서울:음악세계, 2007, p222

2) 이철구, 고전음악 들여다 보기, 경성대학교 출판부, 2003, p.95

3) 김정태, 클래식 음악 용어사전, 서울:삼호뮤직, 1997, p.213

(chanson)을 악기로 연주하는 르네상스 시대의 칸초나라고 할 수 있다.

그러나 실제로는 르네상스 칸초나가 바로크 소나타로 바뀌었다기 보다는 17세기 중반까지 칸초나와 소나타라는 이름이 특별한 구분 없이 혼용되어 쓰이다가 점차 소나타라는 말로 통합 되었다고 보아야 할 것이다.<sup>4)</sup>

바로크 소나타는 교회 소나타(Sonata da Chiesa)와 실내 소나타 (Sonata da Camera)로 나뉘는데 이는 양식적인 구분이 아니라 연주 장소와 음악의 기능에 따른 구분이었다. 교회 소나타가 미사 중에 연주되는 반면 실내소나타는 주로 궁정에서 여흥을 위해 연주되었기 때문이다.<sup>5)</sup>

17세기 후반 Arcangelo Corelli (1653~1713)에 의해서 두 가지 형태의 소나타의 틀이 다져지기 시작했다. 즉 교회소나타는 느림 - 빠름 - 느림 - 빠름 의 악장으로 이루어지며 실내 소나타는 춤 모음곡의 형태라고 할 수 있다.<sup>6)</sup>

후기 바로크 시대인 18세기 전반에 Antonio Vivaldi(1678~1741), Corelli, Benedetto Marcello(1686~1739) 등이 활약하여 내용이 심화되고 정밀한 악상이 되며 규모도 커지게 된다.<sup>7)</sup>

그러나 그 중에서도 Johann Sebastian Bach (1685~1750)는 소나타를 예술적인 높은 영역으로 끌어올리는데 공헌하며 이후 전기 고전파의 Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788)와 만하임 악파의 힘으로 소나타의 형태를 확립하게 된다.

18세기 후반에 이르러 코렐리의 트리오 소나타 48곡과 12개의 바이올린 솔로 소나타에 있어서 바로크 소나타는 고전적인 완성을 보인다.<sup>8)</sup>

바로크 소나타로부터 고전파 소나타의 전환은 바로크 음악의 기초가 된 통주저음의 점차적인 쇠퇴와 함께 소나타의 모체가 되는 현악기에서 클라비어

4) 5) 민은기, **서양음악사**, 음악세계, 2007, p.222

6) Joseph Wechsberg, **해설음악사**, 홍세원 역, 연세대학교 출판부, 2000, p.107

7) 이철구, **고전음악 들여다 보기**, 경상대학교 출판부, 2003, p.95

8) 김정태, **클래식 음악 용어사전**, 삼호뮤직, 1997, p.213

로 옮겨지고 호모포닉한 서법이 점차 중심이 되어가면서 전고전파로 불리는 수많은 작곡가들(Giovanni Battista Sammartini 1700~1775, C.P.E.Bach, Johann Wenzel Anton Stamitz 1717~1757, J.C.Bach 등)에 의해 한걸음씩 진행되어 간다.

고전파 소나타에서 가장 많이 볼 수 있는 악장 구성형식은 빠름(소나타 형식) - 느림(리트형식이나 자유로운 소나타 형식) - 빠름(론도 형식이나 소나타 형식)의 3악장 구성, 2악장과 3악장 사이에 미뉴에트 또는 스케르초가 들어간 4악장 구성이다. 그러나 위의 2가지 악장 구성은 어디까지나 원칙일 뿐이고 2악장 구성의 작품도 있으며 형식에 있어서도 변주곡을 비롯한 여러 가지 형식이 사용되었다.

고전파의 창시자인 하이든은 소나타 형식을 보다 완벽하게 완성하였으며, 285곡이나 되는 소나타를 작곡하였다. 모차르트도 90여곡의 소나타를 보다 예술적으로 만들었고 베토벤은 그의 기악곡 전체 가운데서 55곡의 소나타를 작곡하였고 극히 예외적이었던 4악장 구성을 3악장 구성과 병행해서 사용하였으며 논리적인 고전적 형식과 함께 악장 구성과 형식에 있어서 자유롭고 다양한 실험을 하고 고도의 연주기교를 구사해서 낭만파 소나타로의 길을 열어 놓았다.

낭만파에 이르러서는 고전주의 전통을 이어받은 Franz Peter Schubert (1797~1828), Clara Josephine Schumann (1819~1896), Johannes Brahms (1833~1897) 등도 있으나 Franz von Liszt (1851~1919)는 〈피아노 소나타 b 단조〉에서 단 악장의 소나타로 새로운 형식의 소나타를 작곡하였다.

후기 낭만, 인상주의 신 고전주의에 있어서도 고전, 낭만파의 양식에 입각한 소나타가 많이 작곡되었다.

2차 세계대전 이후의 전위적인 작품에서는 “Sonata”라는 명칭은 단순히 기악곡이라는 원래 소나타가 단순히 기악곡을 가리켰던 것과 마찬가지로 사

용되고 있다.<sup>9)</sup>

소나타 형식은 18세기 초반에서 후반에 걸쳐, 당시의 여러 가지 악곡에서 보여진 형식적 특징이 종합되어 완성된 것으로 매우 복잡한 성립 과정을 거친 것이다. 그것은 대립적인 두 주제의 확립, 전개 기법의 발달, 주제 재현의 도입, 2부분 구조에서 3부분 구조로의 확대, 조성 구조의 명확성에 의해서 특징지을 수 있다.<sup>10)</sup>

소나타 형식의 직접적인 기초가 된 것은 17세기 말과 18세기 초에 걸쳐 바로크 조곡을 이루는 무곡에서 사용되었던 반복적 2부분 형식으로서 이 형태는 바하나 헨델의 조곡, 코렐리의 소나타 등과, 18세기 초기의 기악곡에 많이 볼 수 있다.<sup>11)</sup>

소나타 형식은 단성음악 형식 중에서 가장 규모가 크고 중요한 형식이며<sup>12)</sup> 1760~70년 경 부터 현저하게 대두되어 20세기 초까지 작곡가들은 거의 모든 소나타, 협주곡, 교향곡, 4중주의 제1악장은 물론 느린 악장과 피날레를 소나타형식으로 작곡하였다.

소나타를 구성하고 있는 몇 개의 악장 중에서 가장 특징 있는 부분은 빠른 템포의 제 1악장으로서 대체로 소나타 형식으로 이루어진다.<sup>13)</sup>

그러므로 소나타 형식을 소나타 알레그로 형식(Sonata Allegro Form) 또는 제 1악장 형식(first - movement form)으로 부르기도 한다.<sup>14)</sup>

소나타 형식의 형태는 고전악파시대(1750-1820)의 하이든, 모차르트, 베토벤의 기악 작품에서 두드러지게 이루어졌다.<sup>15)</sup>

소나타 형식을 조성구조의 측면에서 볼 때, 으뜸조성의 성립, 새로운 조성

---

9) 이철구, **고전음악 들여다 보기**, 경상대학교 출판부, 2003, p.96

10) 이용일, **음악의 이해**, 전남대학교 출판부, 1992, p.67

11) 윤양석, **音樂形式論**, 세광음악출판사, 1986, p.143

12) 13) 이용일, **음악의 이해**, 전남대학교 출판부, 1992, p.67

13) 15) 16) 윤양석, **音樂形式論**, 세광음악출판사, 1986, p.142-144

에 의한 불협화의 도래, 불협화 상태의 지속, 그리고 뒤따르는 원 조성으로의 복귀를 통해 중간에 도입되었던 불협화가 해결되는 극적인 과정으로 설명된다.<sup>16)</sup>

그 구조는 주제를 제시하는 제시부(exposition), 동기를 발전시키는 발전부(development) 그리고 제시부가 다시 반복되는 재현부(recapitulation)의 세 부분으로 다시 정의 될 수 있다.

소나타 형식은 대조와 반복의 원리가 가장 생생하게 표현되는 형식으로서, 이것은 18세기 후반과 19세기 초의 극적으로 정서적인 감정에 따른 갈등과 모순에 찬 사회적 환경을 표현하는데 이상적인 형태였으며, 그 전체가 커다란 드라마의 본질을 갖추고 있는 것이다.

원래 하나의 본질로부터 발전 되는 푸가의 정적인 입장과는 반대로 이 형식은 근본적으로 서로 다른 두 개의 주제나 주제부의 연속으로 나타난다.<sup>17)</sup>

먼저 주요 악상인 제 1주제 또는 제 1 주제군과 제 2주제 또는 2 주제군이라는 대조적인 성격을 가진 주제들이 제시부에서 서로 다른 조로 제시되고 전개부에서 주제를 구성하고 있는 동기 소재의 자유로운 발전을 통하여 주제의 잠재적 힘을 발휘함과 동시에 두 주제의 갈등을 심화 시키고 나서, 재현부에서는 제시부의 형태를 기본으로 한 두 주제가 같은 조로 재현됨으로써 그 갈등을 해결시키는데 그 기초를 두고 있다.

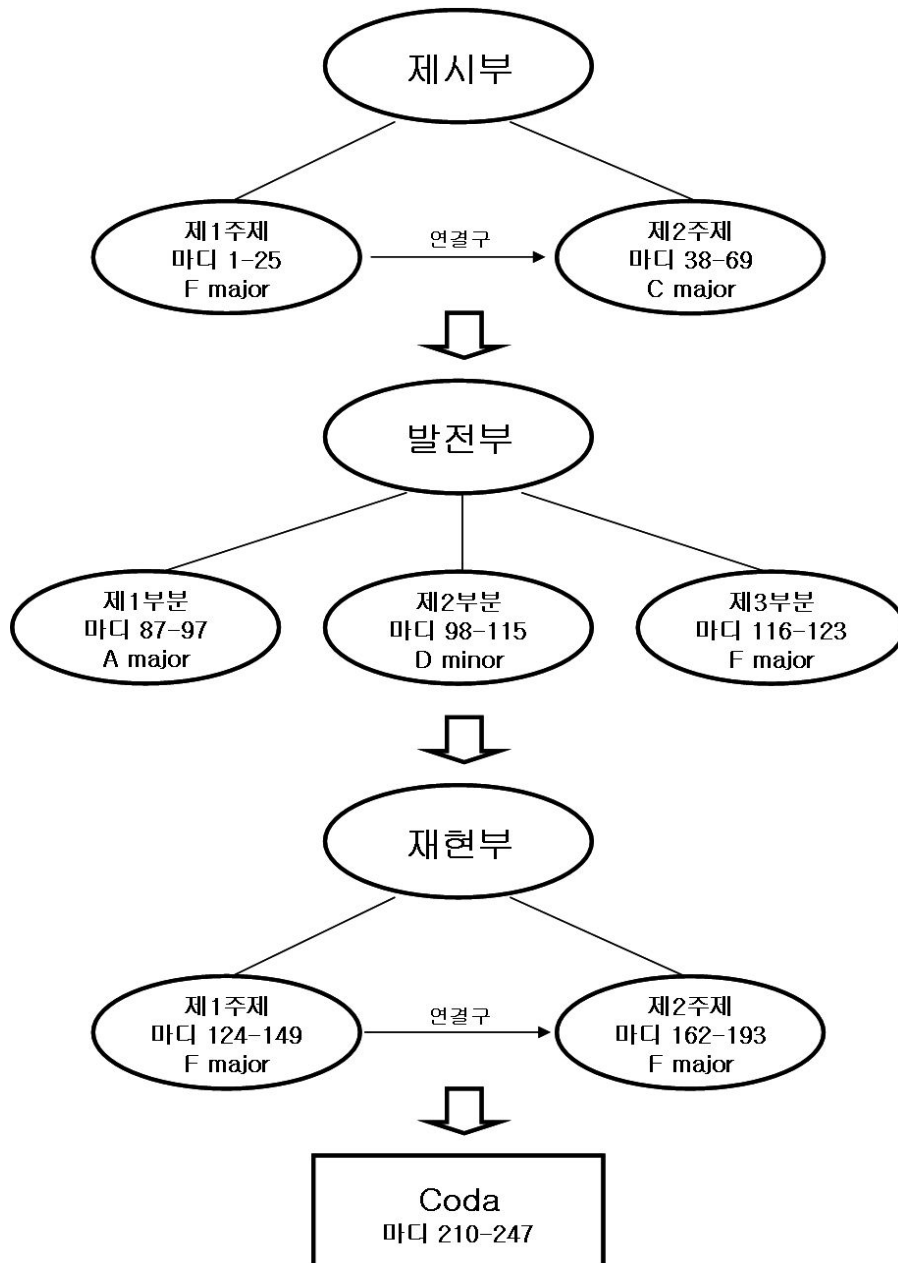
---

16) 송우경, 연주자를 위한 조성음악 분석, 서울:예술, 2005, p.208

17) Lemacher: Schroeder, 음악의 형식, 이종구 옮김, 수문당, 1987, p.66

## 2. Beethoven Violin Sonata Op.24 1악장

### Allegro Sonata Form의 조감도



### 3. Beethoven Violin Sonata Op.24 의 1악장

#### Allegro Sonata Form에 대한 분석

베토벤이 평생 동안 작곡 한 바이올린 소나타의 수는 모두 10곡이다. 그 중 대표적인 작품으로 뽑을 수 있는 곡이 "Spring" 이다.<sup>18)</sup>

이 소나타는 베토벤의 나이 31살 때인 1801년에 완성되었으며 그의 음악 시기 중 제 2기에 들어설 무렵의 작품으로서 그동안 자신의 음악세계를 둘러싸고 있던 하이든과 모차르트 등 선배 작곡가의 영향에서 벗어나 차츰 자신만의 개성을 쌓아가는 분기점을 이루었던 곡이다.

형식적인 면에서는 바이올린 소나타로서는 처음으로 4악장제를 이루고 있고 내적인 면에서는 밝고 화사한 면을 지니고 있는 것이 특징이다.<sup>19)</sup>

작곡 당시에는 이 5번도 Op.23에 포함되어 Op.23이 제 4번과 제 5번 두 곡으로 이루어 졌었다.

1801년 10월에 빈의 모로 사에서 출판되었으며 모리츠 폰 프리스 백작에게 헌정되었는데 1802년 이 두 곡은 제 4번이 Op.23, 제 5번이 Op.24 로 작품번호가 고쳐진다.<sup>20)</sup>

「봄」이란 명칭은 베토벤 자신이 붙인 이름이 아니다. 그의 수많은 어두운 소나타 중에서 이 소나타는 밝은 희망과 행복감에 차 있기 때문에 후세 사람들에 의해 붙여진 이름이다.<sup>21)</sup>

18) 이정현, **클래식 명곡가이드**, 서울:세광음악 출판사, 1995, p.158

19) 이정현, **클래식 명곡가이드**, 세광음악 출판사, 1995, p.158

20) 음악지우사, **작곡가별 명곡해설 라이브러리**, 김방현 옮김 도서출판 음악세계, 2001, p.319

21) 이용일, 황봉주, **명곡 해설 대사전**, 현대음악 출판사, 1993, p.143

## 1.제시부 (Exposition 마디 1 - 마디 85)

제시부에 있어서 가장 중요한 현상은 음악이 으뜸조에서 시작하여 대립적인 조로 진행하고 그 조로써 종지한다고 하는 조성적 경과이다.<sup>22)</sup>

제시부는 제 1주제와 연결구, 제 2주제, 그리고 종결부로 이루어져 있다. 1주제는 F major이며 2주제의 주조인 C major로 전조 된다.

### 1)제 1주제 (Primary theme 마디 1 - 마디 25) Fmajor

제 1주제는 마디1부터 마디 25까지 이루어져 있으며 이곡의 으뜸조인 Fmajor로 바이올린에 의해서 주제선율이 제시된다.

보통 제 1주제는 주요 주제의 확립이 먼저 이루어지게 되는 것으로 악곡 전체의 성격을 대표하는 가장 중요한 중심적 선율군(melodic group)인 경우가 많다.<sup>23)</sup>

1주제의 구조는 대체로 전개적 요소를 갖춘 반복적 악구나 악절로 이루어져 있지만, 그 밖의 대응 악절이나 여러 요소의 결합으로 이루어져 그 길이가 확대된 것도 있다.

1주제의 형성은 그 주제의 제시만으로 끝나는 것도 있지만, 대부분의 경우는 그것을 확립하고 강조하는 확대 부분이 더해짐으로써 주제의 마무리를 짓고 이어서 경과구로 된다.<sup>24)</sup>

또한 활동적인 리듬이 동기적인 성격(고전음악에서는 자주 분산화음으로 나타난다)을 띄고 썸(forte)으로 나타나며<sup>25)</sup> 론도와는 달라 울동적이고 박

22)23)24)윤양석, 音樂形式論, 서울:세광음악출판사, 1986, p.143,145

25) Lemacher:Schroeder 공저, 음악의 형식, 이종구 옮김, 서울:수문당, 1987, p.66

진감이 있으며 드라마틱한 것이 많이 있다.(베토벤의 op.100의 내림 가장조 소나타, op.31 no.2의 내림 마장조 소나타, 제 3교향곡, 멘델스존의 가단조, 브람스의 마단조 교향곡등)

그러나 스토리와 같은 경향을 나타내는 것(베토벤의 op.100의 내림 가장조 소나타, op.31 no.2의 내림 마장조 소나타, 제 3교향곡, 멘델스존의 가단조, 브람스의 마단조 교향곡등)이나 전원적이며 목가적인 성격을 갖는 주제도 많다.(베토벤의 op.28의 라장조 소나타, 제 6교향곡, 브람스의 라장조 교향곡) 26)

소나타 형식에서 일반적으로 제 1주제는 남성적이며 동적, 화성적인 성격을 가지고 있는 반면 반대로 제 2주제는 여성적이고 정적이며 선율적인 성격이 강한다<sup>27)</sup> 이 곡에서는 제 1주제를 선율적이며 여성적으로 표현하며 2주제는 남성적이고 다이내믹하게 표현하고 있다.

제 1주제는 바이올린으로 먼저 제시되고 있는데 제 1주제를 바이올린이 연주한다는 것은 1번을 제외한 이전의 소나타 작품에서는 보기 힘든 스타일이다. <악보1> 베토벤의 다른 바이올린 작품 Op.47 Op.96에서도 이런 특징을 볼 수 있다. <악보2 >

<악보1> 마디 1-4



26) Richard stoehr, 音樂形式, 대학음악 저작연구회 역, 서울:삼호출판사, 1990, p.330

27) 안일웅, 음악형식론, 서울 학문사, 1974, 151p

〈악보2-1〉 베토벤 바이올린 소나타 제 9번 마디 1-6

Adagio sostenuto Opus 47.

*f > p*

Adagio sostenuto

*fp*

〈악보2-2〉 베토벤 바이올린 소나타 제 10번 마디 1-6

Allegro moderato Opus 96.

*p* *tr* *p dolce*

Allegro moderato

*tr* *p*

이곡의 마디 3,4,6 전타음 (Appoggiatura)이 등장하고 있는데 이는 마디 내의 ‘강박’ 혹은 각박의 ‘강 부분’에서 불협화를 형성했다가 순차 하행, 혹은 순차 상행(이 경우 전타음과 해결음은 반음 관계로 되어 있어야 함)해결되는 비화성음을 가리킨다.<sup>28)</sup>

보통 전타음이 갖는 선율 장식적 효과 때문에 주로 소프라노 문제 위주로 다루어지나 정규적으로 진행되고 해결된다면 내성 혹은 베이스 성부에도 전타음이 놓여질 수 있다.

28) 김홍인, **화성**, 현대음악출판사, 2004, p.264

전타음은 1악장 전반에 걸쳐서 중요한 요소로 쓰이게 된다. <악보3>

<악보3> 마디3-6



바이올린이 주제 선율을 이어가는 동안에 피아노 반주부는 알베르티 베이스 (Alberti bass: 기악의 반주에 사용하는 동일한 형태의 클라비어용 분산화음)<sup>29)</sup>로 1마디부터 10마디에 걸쳐 화성적 중단이 없이 긴 프레이즈로 연주하게 되며 V7-I의 정격종지로 마치게 된다.

바이올린에 의해 제시되었던 1주제는 마디 11부터 마디 25까지 피아노에 의해서 반복이 된다.

경과구로 가기위해 왼손에 V의 기본음이 나오게 되는데 다른 성부의 화음 변화에 관계없이 길게 지속되는 저음(Pedal Point: 오르간의 페달건반으로 연주되는 지속저음에서 비롯)으로서 강한 f sf 를 끌어내면서 1주제를 마감한다. <악보4>

29) 서울대학교 서양음악연구소 편집, *Dictionary of music*, 음악세계, 2001, p.18

〈악보4〉 마디 20 -25

제시부 1 주제에서 선율이 모방되어 확대된 부분이 있는데 이는 마디 5가 마디 15로 모방되어 확대 되었고 마디7이 마디 17로 모방 확대 되었다.

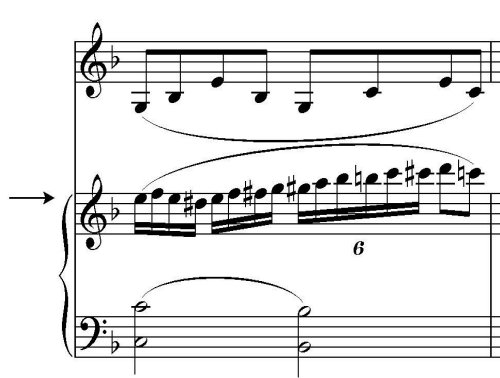
〈악보5-1〉 마디5

마디 15

〈악보5-2〉 마디 7



마디 17



## 2)연결구(Transition 마디 26-37)

》 Douglass M.Green 의 조성음악의 형식 《에 연결구에 대한 정리를 살펴 보면 연결구는 6가지 기능이 있는데  
첫 번째, 새로운 조성으로의 조바꿈  
두 번째, 제 1주제에서 나온 동기 또는 동기들의 발전  
세 번째, 제 1주제나 제 2주제와 대조적인 기분의 도입  
네 번째, 제 1주제나 제2주제와 주제적으로 대조되는 새로운 소재의 도입  
다섯 번째, 기분의 점차적인 변화에 의해서 듣는 이들에게 제 2주제를 심정적으로 예비하게 하는 것  
마지막으로 여섯 번째 , 특징적인 성격의 리듬이나 선율적 동기를 미리 나오게 함으로써 사람들에게 제 2주제를 심정적으로 예비하게 하는 것이 있다.

이 연결구는 성격적으로 상이한 1주제, 2주제를 무리함 없이 연결해 주는 다리 역할을 한다.

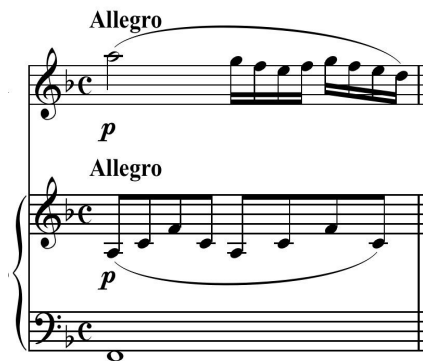
가령 제 1주제가 동적인 장조이고 2주제가 정적인 단조라하면 2개의 주제를 직접 연결했을 경우 부자연스럽게 느껴지는 것을 무마시키는 역할을 한다.<sup>30)</sup>

또한 발전부에서 발전시킬 음악적 요소를 제시하기도 하며 곡의 전체적 균형을 이루는 역할을 한다.

마디 26에서 연결구는 ff의 피아노 유니즌으로 시작이 된다.

연결구의 주선율은 독일 6화음(German 6th chord : 이 화음은 장3도와 완전5도 즉 장3화음을 포함시키는 증6 화음이다. 따라서 위쪽에는 증2도가 포함되는 긴장을 보인다. 그러나 증6도의 해결로 이러한 긴장감은 자연스럽게 해소되고 이 화음은 음정 구성이 실제로는 속7화음과 같기 때문에 모든 증6화음 중 가장 울림이 부드럽다)<sup>31)</sup> 을 펼친 형태인데 반음계적인 선율형태로 제 1주제의 동기가 <악보6> 모방 반복 상행하다가 반음계적 하행으로 진행되어 가며 29마디부터는 동형진행이 나오게 된다. <악보7>

<악보6> 마디 1



30) 안일웅 저, **음악형식론**, 서울 학문사, 1974, p.151

31) 백병동저, **화성학**, 서울:수문당, 1984, p.262

〈악보7〉 마디 26-34

이 연결구는 소나타 형식상 제 2주제의 조성인 C major로 진행되는 것이 맞으나 제 1주제의 종지부가 C major로 끝났기 때문에 C major로 바로 가지 않고 A b major와 G major를 거쳐서 C major로 다시 들어가고 있다.

### 3) 제 2주제 (Secondary Themes 마디 38 - 69) C major

제 2주제는 일반적으로 1주제의 딸림음으로 되어있다.

제 1 주제와는 대조적으로 역동적이며 넓은 음역에 걸쳐 도약적인 성격을 갖

고 있다.

하지만 일반적인 소나타 형식의 제 2주제의 특징은 성악적이며, 폐쇄된 선율 형태를 갖는 여림(piano)의 성격을 띄고 있어<sup>32)</sup>주제와 대립을 나타낸다. 이러한 성악적 주제가 시작 될 때에는 새로운 조성이 결정적인 역할을 하게 되는데, 장조에서는 딸림조가 일반적이고 단조에서는 관계장조인 가온음 조성이 원 조성에 대한 제2의 조성으로 작용한다.<sup>33)</sup>

후기 낭만과 시기를 제외하고는, 제 1주제부와 제 2주제부의 템포와 박자는 동일하다.

하지만 19세기 말에 이르러, 작곡가들은 종종 템포와 박자를 바꿈으로 제 2주제부를 새로운 성격으로 만들고 있다.

차이코프스키의 교향곡들과 서곡들에서 이런 대조는 하나의 규칙이 된다.<sup>34)</sup>

마디 38에서 바이올린 성부는 G음을 지속하면서 약박에 있는 음들에 sf의 강한 다이내믹을 사용하여 당김음의 효과를 주고 있다.

또한 마디 38부터 45까지 피아노의 상행 화음진행과 바이올린의 하행 분산 화음 선율이 서로 응답하듯 나오면서 대조와 연결을 보여준다. <악보8>

<악보8> 마디 38-45

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the violin, and the lower staff is for the piano. The violin part begins with a piano (p) dynamic, playing a series of notes. A sustained G note is marked with sf (sforzando) and is held through several measures. The piano accompaniment starts with piano (p) dynamics, featuring a series of chords and arpeggiated figures. It includes a 'cresc.' (crescendo) marking and reaches a sfp (sforzando piano) dynamic in the later measures.

32) Lemacher:Schroeder, *음악의 형식*, 이종구 옮김, 수문당, 1987, p.66

33) 송우경, *연주자를 위한 조성음악 분석 2*, 서울:예술, 2005, p.209

34) Green, Douglass M, *조성음악의 형식*, 박경중 역, 서울:삼호출판사, 1994, p.235

Musical score for measures 46-51. The top staff is a single melodic line with dynamics *sf* and *cresc.*. The middle and bottom staves are piano accompaniment with dynamics *fp* and *sf*.

마디 46-51까지 바이올린의 음형은 [1-3]의 형태로 피아노와 함께 동행진행으로 하행한다. <악보9>

<악보9> 마디 46-51

Musical score for measures 46-51, labeled as <악보9>. It shows three patterns labeled [1], [2], and [3] with dynamics *sf* and *rinf.*.

이러한 동형진행은 마디 62부터 피아노가 시작하여 마디67의 바이올린이 연주하기 까지 [1-3]의 형태로 반복된다. <악보10>

<악보10> 마디 62-67

The musical score for measures 62-67 is presented in two systems. The first system covers measures 62-65, and the second system covers measures 66-67. The piano part (left hand) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The violin part (top staff) has a melodic line with slurs and accents. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *rinf.* (rinfresco). Fingerings [1], [2], and [3] are indicated for the violin part.

4)종결부(Codetta 마디 70-85)

언제나 제시부의 마지막 부분에 등장하는 이 종결부는 주제의 요소들이 딸림화음 (혹은 병행장조)조에서 울동적으로 진행된다.

이 종결부는 제시부가 완전히 끝남을 시사하는 역할을 하기도 하며 발전부에서 발전된 음악적 요소를 제시하기도 하고 제시부와 발전부의 교량 역할을 하기도 한다.

또한 자체로 조절기능을 하는 것이라기보다는 제 2주제부의 조절기능을 보강, 강화하는 역할을 한다. 35)

소나타 형식의 제시부에서의 종결단락이 새로운 조성적 영역을 사용하지 않기 때문에 이 부분은 흔히 생략되어도 크게 두드러지지 않는다.

하이든의 교향곡 No. 103 “복소리”에서 이 종결 단락은 짧은 코데타 (제 1악장, 제 88-94마디)로 대치된다.36)

마디70에서 바이올린이 빠른 스케일 음형을 연주하여 시작되며 피아노 반주부에서는 당김음의 리듬을 옥타브로 반복 진행시켜 나가고 있고, 마디74에서는 바이올린의 빠른 스케일음형을 피아노 반주부에서 모방하여 진행 시켜나가고 있다. <악보11>

<악보11> 마디 70-78

The musical score for measures 70-78 consists of two systems. The first system (measures 70-74) features a violin part with a rapid ascending scale marked with *sf* (sforzando) and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of chords marked with *p* (piano). The second system (measures 75-78) continues the violin's scale, marked with *cresc.* (crescendo) and *p*, while the piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with *sf* markings.

35) 36)Green. Douglass M, **조성음악의 형식**, 박경중 역, 서울:삼호출판사, 1994, p.237

마디 79에서 발전부가 시작되기 전까지 마디70에서부터 강조해왔던 2주제의 딸림음 C음을 피아노 반주 상성부와 피아노 반주 하성부의 테너부분에서도 강조하고 있음을 볼 수 있다. <악보 12>

<악보12> 마디79-86

## 2. 발전부(Development 마디 86 - 마디 123)

발전부는 3부분으로 구성되어 있으며 1부분은 마디 86-97, 2부분은 마디 98-115, 3부분은 마디 116-123으로 나뉘어져 있다.

발전부는 소나타 형식에 있어서 가장 입체적인 표현에 가득찬 부분인 동시에 이 형식의 특성적인 클라이맥스가 설정되는 부분이다.<sup>37)</sup> 그러므로 발전부는 제시부와 재현부와는 다르게 대조적인 중간 부분으로서 불안정한 변화의 부분이며 뚜렷한 형태상의 대조를 보인다.

발전부는 두 개의 조성으로부터 떠나서 화성적 탐구와 테마의 기술적 처리로 이루어지는데<sup>38)</sup> 전개되어지는 소재는 제시부에서 제시된 모든 요소가 대상이 되지만, 소나타 형식의 양식이 정립됨에 따라서 그 악곡의 중심적 악상인 제 1주제와 제 2주제에 포함된 특징적인 동기를 중심으로 하여 발전부가 형성되는 경우가 많으며, 악곡의 최종 마무리가 제 1주제의 으뜸조로 이루어지므로 발전부에 있어서는 으뜸조 중심의 전개를 피하는 경향이 있다.<sup>39)</sup>

전개라는 것은 주어진 소재에 내포된 악상을 충분히 활용함으로써 음악적인 생동감을 불러 일으키는데 그 의의가 있는 것으로서 그 기법은 주제적 요소, 연결, 소중결구에 제시된 선율, 리듬 유형, 음악적 요소를 발전시키는 부분이다.<sup>40)</sup>

》윤양석의 음악형식론에서의 전개기법《 정리에 보면 많은 전개 기법 중에서 동기적 소재의 반복, 생략, 부가 그리고 결합에 의한 전개법으로 고찰될 수 있다.

반복에 의한 전개법은 가장 기초적인 것으로서 계속 이어지는 이조적변화

37) 윤양석, 音樂形式論, 세광음악출판사, 1986, p.156

38) Leonard.G.Rather, 서양음악의 어법과 의미, 세광음악출판사, 노영해 역, 1989, 129p

39) 윤양석, 音樂形式論, 세광음악출판사, 1986, p.143

40) 안일웅, 음악형식론, 서울 학문사 1974, p.152

(transposition)라고 할 수 있는 것이다.

이것은 제시부에서의 소재가 조성감의 변화 없이 다른 조로 이조되어 나타나는 것도 있지만 주로 제시된 여러 소재 중에서 어떤 동기적 소재를 취하고 그것을 동형진행으로 되풀이 하는 기법이다.

생략에 의한 전개법은 주제를 이룬 어떤 음군(音群)에서 그 일부분을 생략하고 이어서 남은 음군에서 다시 일부분을 생략함으로써 목적하는 바의 작은 음군을 남겨 이것을 강조하는 기법이다.

부가에 의한 전개법은 주어진 소재에 대해서 다른 새로운 소재를 부가함으로써 그 내용이 확충되는 기법이다.

생략에 의한 전개법이 긴장된 집중력을 불러 일으키는 데 비해서 부가에 의한 기법에서는 새로운 소재를 도입함으로써 넓은 포용력을 보여주는 기법으로 간주되는 것이다.

결합에 의한 전개법은 제시부에 있어서 거리를 두고 배치된 소재가 동시에 또는 같은 전개군에 결합되어 다른 구조의 주제적 요소로 전개되는 기법이다. 일반적으로 제 1주제와 제 2주제의 소재가 결합되는 경우가 많지만, 베토벤의 〈피아노 소나타, op.22〉의 제 1악장에 서는 제 1주제와 서주 주제의 소재를 결합함으로써 제 1전개군을 이루고 있다.

발전부의 시작은 바로크시대의 2부 형식에서와 같이, 제시부의 마지막 화음을 되풀이하고 나서 으뜸조를 피하여 대립조로 시작하는 것이 관습으로 되어 있으나 그렇다고 해서 그러한 구속력이 지배적인 것은 아니다.

발전부의 마무리는 전조적인 연결을 완화하고 전개부에서 행해진 동기의 속박을 정리하여 재현부로 되돌아가는 기대감을 불러 일으키기 위하여 복귀적 연결구(retransstion)를 두는데, 그것은 으뜸조의 딸림화음이 길게 지속되거나 동기형을 가능한 한, 최소의 내용으로 축소하여 반복하는 것이 일반적이다.<sup>41)</sup>

---

41) 윤양석, 音樂形式論, 세광음악출판사, 1986, p.164

1) 제 1부분 (마디 87-97)

마디 86에서의 A 장3화음은 제시부의 제 1주제의 음형이 변형되어 바이올린과 피아노에서 옥타브 간격으로 1부분이 시작이 된다.

마디 89에서 계속되는 A는 D major의 V 화음의 근음이며 다음 마디에 나오는 B $\flat$ 은 d minor의 VI 화음의 근음으로 이 두 마디는 허위종지로 연결된 전조를 보여주고 있다. <악보13>

<악보13> 마디 86-90

The musical score for measures 86-90 is presented in two systems. The first system covers measures 86 and 87. Measure 86 features a violin part with a *p* dynamic and a piano part with a *p* dynamic. Measure 87 features a violin part with a *f* dynamic and a piano part with a *p* dynamic. The second system covers measures 88, 89, and 90. Measure 88 features a violin part with a *cresc.* dynamic and a piano part with a *cresc.* dynamic. Measure 89 features a violin part with a *fp* dynamic and a piano part with a *fp* dynamic. Measure 90 features a violin part with a *cresc.* dynamic and a piano part with a *sf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

제시부의 끝과 발전부의 시작을 알리는 A 장3화음은 발전부 끝에서도 나타나는데 대부분의 소나타 알레그로 형식의 악곡에서 발전부는 곡 전체에서 볼 때 V의 영향이지만 이곡은 발전부의 시작과 끝에 A 장3화음이라는 III 영역이 등장하고 있는데 이것은 2차적 장단조 혼용(2차적 장단조 혼용이란 전형적인 장단조 혼용에서 의하여 얻어질 수 없는 변화화음을 지칭하기 위해 사용하는 용어로서 3화음의 제3음을 변화시키는 것을 말한다. 이들 중 가장 흔히 사용되는 것으로는 장조에서 iii화음을 장3화음으로 사용하는 것이다)에 의해 나타날 수 있는 화음이다.

마디 90에서는 제시부의 2주제부의 선율이 반복이 되고 94마디에서 B<sup>b</sup> major와 같은 으뜸음조인 b<sup>b</sup> 단조로 전조되어 나타난다. <악보14>

<악보14> 마디 90-97

The musical score consists of two systems, each with a piano (right) and bass (left) staff. The key signature has two flats (B-flat major / D-flat minor). The time signature is common time (C).  
 System 1 (Measures 90-93):  
 - Piano staff: Treble clef, C-clef. Dynamics: *fp* (measures 90-91), *(cresc.)* (measures 92-93), *f* (measure 94).  
 - Bass staff: Bass clef, F-clef. Features a steady eighth-note accompaniment.  
 System 2 (Measures 94-97):  
 - Piano staff: Treble clef, C-clef. Dynamics: *p* (measures 94-95), *(cresc.)* (measures 96-97), *f* (measure 98).  
 - Bass staff: Bass clef, F-clef. Continues the eighth-note accompaniment.

## 2) 제2부분(마디98-115)

제2부분은 마디 98부터 115까지로 아르페지오 음형들이 나타나는데 선율적인 특징은 셋잇단음표를 사용하여 리듬의 변화를 가져왔다는 것이다. 이러한 선율형태는 마디98을 시작으로 하여 동형진행에 의해 4번 반복이 된다.

### 〈악보15-1〉 마디 98-101

Musical score for measures 98-101. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets, while the left hand provides a bass line with quarter notes and triplets. A forte (f) dynamic is indicated for the second measure.

### 〈악보15-2〉 마디 102-105

5  
Musical score for measures 102-105. The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes and triplets, while the left hand provides a bass line with quarter notes and triplets. A forte (sf) dynamic is indicated for the second measure.

〈악보15-3〉 마디 106-109

Musical score for measures 106-109. The score is in 3/4 time and features a violin part with triplets and a piano accompaniment with sustained chords and triplet patterns. Dynamics include *sf*.

〈악보15-4〉 마디 110-115

Musical score for measures 110-115. The score continues with similar patterns of triplets and sustained chords. Dynamics include *sf* and *ff*.

마디 112에서 마디 115까지 사용된 바이올린 선율의 당김음은 선율의 약박의 길이를 확대하거나 아티클레이션에 의해 당김음을 나타내고 *sf* 나 *ff*를 약박에 자주 사용함으로써 기본적인 강약질서를 탈피하고 있다. 〈악보16〉

〈악보16〉 마디 112-115

Musical score for measures 112-115. The score shows a violin part with sustained chords and a piano accompaniment with triplet patterns. Dynamics include *sf*.

### 3) 제 3부분 (마디116-123)

제 3부분은 재현부로 가기위한 연결구로서 d minor의 으뜸음인 A음을 중심으로 트릴 형태로 연주가 되는데 바이올린과 피아노 반주 부분이 서로 모방을 하면서 연주해 나간다.

고전 소나타의 형식의 일반적인 형태는 재현부를 유도하는 연결구에서 원조의 딸림음이 지속적으로 나타나는데 여기서는 d 단조의 Dominant의 화음 중 G# 음이 이끔음 역할을 하여 재현부와 자연스럽게 연결되고 있다.

마디116에서 122까지의 A음은 d minor의 Dominant에 속한 것이며, 마디122부터 123마디까지의 A음은 마디124에서 나오는 F major에 속한 A음으로서 발전부와 재현부 사이에서 여과의 역할을 해주며 발전부 전 후반을 걸쳐 A음의 연장을 보여 주고 있다. <악보17>

#### <악보17> 마디 116-123

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 116-122. The piano part (bottom) features a trill on A4 in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The violin part (top) features a trill on A4 in the right hand. The second system shows measures 122-123. The piano part continues with the trill and accompaniment, marked with dynamics *p*, *cresc.*, and *decresc.*. The violin part continues with the trill, also marked with *p*, *cresc.*, and *decresc.*. The score is in 3/4 time and D minor.

발전부에서는 3부분에 걸쳐 동형진행이 많이 나타나는데 거의 동형진행의 집합이라고 할 수 있다.

동형진행은 르네상스 시대부터 낭만주의 시기까지 폭넓게 사용되었으며 가장 많이 애용되었던 시기는 바로크 이다.<sup>42)</sup>

동형진행이란 하나의 화성패턴이 단순하게 반복되지 않고 음의 높이를 올리거나 내려서 반복되는 것을 말한다.

두 개의 화음이 한 쌍을 이루어 움직이는데, 주로 2도 위나 2도 아래로, 또는 3도 아래로 반복하게 되는데 이 동형진행 안에 포함된 화음들은 그 자체의 기능을 나타내지 않고 경과적인 기능을 하는 화음으로 나타난다.

동형진행을 분석할 때 살펴야 할 것은 반 마디, 한마디, 두 마디 등 반복되는 단위를 살펴야 한다.

또한 한 지점에서 시작하여 목적 지점까지 움직이기 때문에 그 사이에 나오는 화음들은 거의 경과적 화음으로 처리가 되며 동형진행에서의 시작 화음과 끝 화음만이 화성 진행으로써의 의미를 가진다.

동형진행을 구성하는 화음들의 근음이 어떻게 움직이는 가를 파악하고 나서 어떤 유형에 속하는 지 알아본다.

---

42)허영환, 한미숙 공저. **조성음악의 화성진행**, 도서출판 예술, 2002, p.168

## 동형진행의 4가지 유형

〈표 1〉

	진행 방법	특징	화성진행
1	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 하행5도 진행</li> <li>· 가장 많이 발견되는 유형</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 화성진행의 방향이 뚜렷</li> </ul>	I - IV - VII - III - VI - II - V - I
2	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 상향5도 진행</li> <li>· 비교적 적게 발견</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 화성진행의 방향이 뚜렷하지 않음</li> </ul>	장조: I - V - II - VI - III 단조: III - VII - IV - I - V
3	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 상행5-6 진행</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 3성부 짜임새에 알맞음</li> </ul>	I - II - III - IV - I <sup>♯</sup> - V <sub>7</sub> - I
4	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 하행3도 진행</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>· 순차적으로 하행하는 베이스위에 5도와 6도가 번갈아 나타남</li> </ul>	I - V <sub>6</sub> - VI - III <sub>6</sub> - IV - I <sub>6</sub> - V - I

### 3. 재현부(Recapitulation 마디 124 - 마디 209)

재현부는 제1주제와 제2주제, 연결구, Coda를 가지고 있으며 코다의 첨가와 제 2주제의 조성이 1주제와 동일하다는 것을 제외하고는 제시부를 거의 반복하고 있다.

재현부는 거의 제시부의 재현인데 먼저 딸림조로 나온 제 2주제가 여기에서 으뜸음조로써 나타나는 차이밖에 없다.<sup>43)</sup>

재현부에 있어서는 제시부의 제 1주제와 제 2주제 사이에 나타났던 경과구가 제시부에서 보다는 축소되어 나타나기도 하며 드물게는 베토벤의 <piano sonata op.27/2> 에서와 같이 경과구가 완전히 생략되기도 한다. 그러나 제 2주제가 전조의 요소를 포함하고 있지 않는 경우에는 재현부 전체를 지배하고, 또 코다를 지배하는 으뜸조권에 대조되는 것은 경과구 뿐이므로 오히려 대조로서의 경과구의 가치가 제시부에서 보다는 더 중요하게 다루어 지기도 한다.<sup>44)</sup>

재현부의 기능은 이중적이라 할 수 있는데 자유로운 발전에 의한 긴장 뒤에 기대되는 이완을 제시부의 되풀이로써 나타낸다는 데 의미가 있고 동시에 화성적인 균형을 이루는 으뜸조로의 재귀를 통해 훌륭하게 끝맺음 한다는 데 있다.

재현부에 있어서 제시부에 제시된 여러 가지 음악적 요소를 함축 또는 축소시키거나 생략하는 경우가 많다.<sup>45)</sup>

드물게는 발전부가 끝나기에 앞서 재현부가 나타나기도 한다. 이때 처음 나타나는 재현부는 낯선 조로 조성되며 이를 가상 재현부(Scheinre-prise)라 한다.<sup>46)</sup>

43) 음악서적 편집실, **새음악통론**, 일신서적 공사, 1985, p. 175

44) 윤양석, **音樂形式論**, 세광음악출판사, 1986, p.164

45) 안일웅, **음악형식론**, 서울 학문사, 1974, 153p

46) Lemacher:Schroeder 공저, **음악의 형식**, 이종구 옮김, 수문당, 1987, p.68

다음의 6개 항목은 Douglass M. Green 이 요약한 것으로 제시부와 재현부 사이의 구상 차이(Differences in Design between Exposition and Recapitulation)를 만들 수 있는 방법이다.

①압축(condensation) - 재현부는 그 하위단락 한두 개를 단축함으로써 변형될 수 있는데, 특히 제1주제부가 그러하다.

※ 모차르트 “프라하” 교향곡 제 1악장을 참조

②생략(abbreviation) - 한 두개의 단락을 삭제하는 것은 결과적으로 재현부의 생략이 된다. 제시부의 주제들을 으뜸음의 조성으로 조옮김 하여 재진술 하므로 기본적으로 조바꿈을 위한 경과부는 필요치 않다.

※ 하이든 교향곡 No.103 “북소리” 제 74~75마디와 제 202마디를 참조

③변주(variation) - 모차르트는 《piano sonata K.279》의 마지막 악장에서 나오는 재현부에서 제시부와는 반대로 오른손의 선율을 왼손으로 왼손의 반주를 오른손으로 맞바꿈으로써 제 1주제를 변주한다.

※ 베토벤 “hammerklavier” 소나타 Op.106에나오는 Adagio sostenuto 참조

④재배열(rearrangement) - 제시부는 때때로 다른 순서로 재현된다. 제 1주제와 제2주제는 때때로 그 순서가 바뀐다.

※ 모차르트 Piano sonata K.311의 제 1악장

모차르트 Piano sonata C major, K.279의 제1악장 참조

⑤확장(expansion)제 1주제와 제 2주제를 같은 조성으로 재현할 때, 하나의 조성을 지나치게 사용함으로써 일어나는 단조로움을 피하기 위해 작곡가들

은 중간에 나오는 경과부에 조성의 대조를 부여하며 원래의 조성으로부터 조성을 이리저리 배회케 한다.

※ 모차르트 피아노 소나타 K.279 참조

⑥ 혼용된 변형( variants used in combination) - 재현부에 나오는 제2주제의 엄청난 확대를 신선하며 극히 짧은 경과부로 대치한다. 더 나아가서 원래의 종결주제를 완전히 생략하고 이 악장을 종결하는 코다로 연결되는 경과부와 같은 패시지로 대치한다.

※ 하이든 교향곡 “시계”No.101 참조

### 1) 제 1주제(Primary Theme 마디 124-149)

제 1주제는 제시부와 마찬가지로 바이올린과 피아노 반주부가 같이 시작이 되는데 바이올린에서 연주했던 주선율이 피아노 반주부에 의해 시작이 된다. <악보18>

<악보18> 마디 124-127

The musical score shows two staves. The top staff is for the violin, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). It contains a continuous eighth-note melody with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is for the piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The right hand has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*, and the left hand has a simple bass line with a dynamic marking of *p*.

마디 14에서 피아노 반주부가 노래하는 주제 선율은 B $\flat$ 으로 마무리되지  
 만 마디 137에서 바이올린이 노래하는 주선율은 B $\natural$ 로 마무리 된다.  
 또한 감7화음이 지속적으로 반음계 진행을 하여 나타난다. 이는 144마디에  
 가서야 이곡의 원조인 F major의 딸림음인 C음으로 바뀌어 경과구로 넘어  
 간다.

〈악보19-1〉 마디 13 -14

〈악보19-2〉 마디134- 143

## 2)연결구 (Transition마디150-161)

연결구의 시작은 G $\flat$  화음으로 제시부에서 2주제로 넘어가기 위해 사용되었던 A $\flat$  과는 다르게 사용되었다. 선율흐름은 제시부와 같지만 제시부에서의 경과구는 딸림조인 C major로 가기 위한 것이었고 재현부의 경과구는 원조인 F major로 넘어 가기 위한 것이다. <악보20>

### <악보20> 마디150-162

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 150-153) features a vocal line starting with a piano (*p*) dynamic and a piano accompaniment with a *decresc.* dynamic. The second system (measures 154-157) shows both parts with a *cresc.* dynamic. The third system (measures 158-162) is characterized by a *ff* dynamic in the piano part and *sf* dynamics in the vocal part, ending with a *decresc.* dynamic.

13

*p* *sf*

*cresc.* *p*

또한 마디153-157까지 바이올린과 피아노 반주부가 서로 모방하여 [1-3]의 형태로 동형진행하는 모습을 찾아 볼 수 있다. <악보21>

<악보21> 마디153 - 158

[1] *p*

[2] *p.*

[3] *cresc.* *f*

*cresc.* *f*

연결구의 마지막 부분에서는 제 2주제부로 가기 위해 F major의 으뜸음인 C음을 지속적으로 저음 부분에 사용하여 2주제로 가기 위한 것임을 나타내고 있다. <악보22>

<악보22> 마디 158-162

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 158-160. The piano part (left) features a continuous bass line of C notes, starting with a forte (*f*) dynamic and moving to fortissimo (*ff*) in measure 159. The violin part (right) has a melodic line with accents and dynamics of *sf* (sforzando) in measures 159 and 160. The second system shows measures 161-162. The piano part continues with a *decresc.* (decrescendo) in measure 161, reaching a piano (*p*) dynamic, and then a *cresc.* (crescendo) in measure 162, reaching a *sf* dynamic. The violin part also shows a *decresc.* in measure 161 and a *cresc.* in measure 162.

2) 제 2주제 (Secondary Themes 마디 162- 193)

제시부에서 C major로 나타났던 주제와 선율들이 거의 똑같이 F major로 조옮김을 하여 반복이 되고 있다.

### 3) 종결부 (Codetta 마디 194 - 209)

제시부의 종결부 음형을 F major로 조옮김하여 나타나고 있다. 피아노 반주부분에서 지속적인 F음들이 나오는데 이는 이곡의 조성을 더 각인시키는 화성을 보여준다. <악보23>

#### <악보23> 마디 194-209

The musical score consists of six systems, each with a piano part (left and right staves) and a violin part (top staff). The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is common time (C). The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). It also features articulations like trills (*tr*) and slurs. Measure numbers 9, 13, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems.

#### 4)Coda (마디 210 - 247)

코다(꼬리, 종결)은 이탈리아 시의 일종인 소네트(sonett)에 덧붙혀진 종결 부분을 가리키던 말이다.

14, 15세기에 발라드( Ballad :전통적인 양식으로 쓰여진 서사적 노래. 19세기말과 20세기 초의 감상적인 살롱음악을 일컬음)<sup>47)</sup>와 프롯톨라(Frottola : 5세기 말부터 16세기 초까지 유행한 이태리 무반주 합창음악 형식. 영국의 에어와 유사한 단순한 마드리갈 유형이다. 각 연은 같은 음악으로 불리며, 선율은 최상성부에서 다양하게 나타난다.)<sup>48)</sup>에서 독자적인 선율로 작곡되기에 이른다. 이러한 의미에서 재현부에 부가된 종결부만을 소나타 형식에 코다라 한다.<sup>49)</sup>

코다는 제시부의 코데타에서 들던 소재로 구성되고, 때로는 새로운 내용이 첨가된다.

코다는 악장을 마무리 짓고 활기찬 종지로 으뜸조의 승리를 역설하는 것으로서, 그 성격과 소재 등에 대해서는 여러 가지로 다양성을 보여주고 있다. 그러나 어느 코다에도 공통되는 특징은 종지형을 반복하면서 으뜸조를 목표로 하는 것, 앞에 나온 주제를 인용하는 것, 끝에 가까워짐에 따라 구분된 길이와 내용을 축소하는 것 등이다.

코다는 종결된다는 느낌을 강하게 만든다. 제시부의 종결부는 그 자체를 종결시키기만 하면 되지만 반면 재현부 뒤의 코다는 소나타 형식의 전체를 종결해야 한다.<sup>50)</sup>

---

47) 48)서울대학교 서양음악연구소 편집, *Dictionary of music*, 음악세계, 2001, p. 39, 151

49) 50)Lemacher:Schroeder 공저, *음악의 형식*, 이종구 옮김, 수문당, 1987, p.69

발전부 시작에서 A장3화음으로 시작한 III는 발전부의 전체적인 조성을 지배하고 있지만 Coda의 D장3화음은 Fmajor의 종지를 위한 V를 강조하기 위해 화성의 첫 시작화음일 뿐이다.

210마디에 발전부의 제 1주제 음형을 변형하여 바이올린과 피아노가 교대로 주고받으며 반복시켜 나간다. 발전부의 시작과 같은 모습이지만 구조적인 면에서 볼 때 다른 성격을 갖고 있다.

이는 Auskomponierte(의도된 ritardando와 accelerando)의 기법을 사용한 것으로 음표의 길이를 줄이거나 늘려서 또는 상행하거나 하행하는 반음계를 사용하여 듣는 사람으로 하여금 ritardando와 accelerando를 느낄 수 있게 하는 것이다.

〈악보24〉

〈악보24〉 마디 210 - 221

The musical score for measures 210-221 consists of two systems. The first system shows measures 210 and 211. In measure 210, the violin part starts with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic marking. The piano part also starts with a forte (f) dynamic. In measure 211, the violin part has a piano (p) dynamic marking. The second system shows measures 212 and 213. In measure 212, the violin part has a piano (p) dynamic marking, and the piano part has a piano (p) dynamic marking. In measure 213, the violin part has a piano (p) dynamic marking, and the piano part has a piano (p) dynamic marking. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *cresc.*, and *sf* throughout the measures.

A musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The music is in a minor key and 4/4 time. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A *cresc.* marking is present in the left hand, indicating a gradual increase in volume. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

이와 같이 Auskomponierte를 사용한 베토벤의 다른 작품은 Coriolan 서곡  
이 있다. <악보25>

<악보25>

A full orchestral score for a passage, consisting of 13 staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cla. (Clarinet), Bn. (Bassoon), Eb Hrn. (E-flat Horn), C Tpt. (C Trumpet), Timp. (Timpani), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The music is in a minor key and 4/4 time. It features a complex orchestration with various rhythmic patterns and dynamics. A *cresc.* marking is present in the lower strings, indicating a gradual increase in volume. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Fl. *dim.* *p* *pp*  
 Ob. *dim.* *p* *pp*  
 Cl. *dim.* *p* *pp*  
 Bsn. *dim.* *p* *pp*  
 Eb Hn. *a2.* *dim.* *p* *pp*  
 C Tpt. *dim.* *p* *pp*  
 Timp. *dim.* *p* *pp*  
 Vln. I *dim.* *p* *pizz.* *arco*  
 Vln. II *dim.* *p* *pizz.* *sempre più piano*  
 Vla. *dim.* *p* *pizz.* *pp*  
 Vc. *dim.* *p* *pizz.* *pp*  
 Db. *dim.* *p* *pizz.* *pp*

1.  
 Bsn. *p* *sempre più piano*  
 Vln. I  
 Vln. II  
 Vla. *arco*  
 Vc. *sempre più piano*  
 Db.

218마디부터는 순차적인 반음계 진행을 하면서 230마디에서는 F major의 I로 약한 종지를 보이고 있으며 마디 222부터 마디 230까지는 2/2박자의 느낌으로 진행이 되고 있다. <악보26>

<악보26> 마디 218 - 230

6

*cresc.*

*p* *decresc.* *pp*

*p* *decresc.* *pp*

마디 232부터 시작되는 셋잇단음표는 발전부의 셋잇단음표들의 음형과 제 시부의 제1주제가 결합하여 바이올린과 피아노 반주에서 모방 진행해 나가면서 마디 238에서 240까지  $V^{\text{sub}6} - V_7 - I$  로 종지를 이룬다. <악보27>

<악보27> 마디 232 - 240

*p*

*fp*

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a violin staff and a piano staff. The violin part features a sixteenth-note triplet followed by a rest and another triplet. The piano part features a triplet of eighth notes. The second system also consists of a violin staff and a piano staff. The violin part includes dynamics markings: 'cresc.', 'decresc.', and 'p'. The piano part also includes 'cresc.', 'decresc.', and 'p'. Both systems feature complex rhythmic patterns and triplets.

그리고 나서 바이올린의 셋잇단음표가 계속되는 가운데 피아노 반주부의 왼손에서 제시부의 1주제가 다시 반복이 되면서 244에서는 바이올린과 함께 유니즌으로 강하게 ff로 끝맺는다. <악보28>

〈악보28〉 마디240 - 247

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 240-243) features a treble clef staff with a melody of eighth-note triplets, starting with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment is in grand staff notation, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern of eighth notes. A *cresc.* marking is present above the piano part. The second system (measures 244-247) continues the piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic, while the treble clef staff has a melodic line that reaches a fortissimo (*ff*) dynamic. The score concludes with a double bar line.

★형식을 구성하는 종지구의 역할<sup>51)</sup>

전개부에서의 복잡한 화성 진행 가운데는 종지구가 한 번도 등장하지 않는다. 제시부에서 주제는 종지를 통해 마무리되고, 종지를 통해 주제는 명확히 정의된, 그 배경으로부터 구별되는 주제적 형태로서 확고해진다.

그 각 종지들은 한 섹션을 마무리 할 때 에야 등장하며 서로 가깝게, 그리고 점차 더욱 가까운 간격으로 나타난다.

〈악보29-1〉 마디 24-25

Musical score for measures 24-25. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment and a violin part. The piano part begins with a *cresc.* marking and includes a melodic line with eighth notes. The violin part consists of chords and rests. Dynamics include *f* and *sf* in both parts.

〈악보29-2〉 마디 84-86

Musical score for measures 84-86. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment and a violin part. The piano part has a melodic line with eighth notes and rests. The violin part has a melodic line with eighth notes and rests. Dynamics include *p* and *sf* in both parts.

51) Diether de la Motte, *Harmonie Lehre*, 서정은 역, 서울: 음악춘추사, 2005, p. 231

〈악보29-3〉 마디 148-149

Musical score for measures 148-149. The score is written for a piano and features a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *cresc.* (crescendo). The dynamics are marked *f* (forte) and *sf* (sforzando). The music consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The treble clef line has a series of chords and a melodic line that rises in intensity. The bass line has a series of chords and a melodic line that also rises in intensity.

〈악보29-4〉 마디 246-247

Musical score for measures 246-247. The score is written for a piano and features a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The music consists of a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The treble clef line has a series of chords and a melodic line that rises in intensity. The bass line has a series of chords and a melodic line that also rises in intensity.

## 결 론

본 논문은 Beethoven Violin Sonata Op.24 "Spring"의 1악장에 나타나는 형식, 즉 바로크시대부터 고전시대에 이르기까지 발전해온 알레그로 소나타 형식의 연구와 곡의 분석에 대해 중점을 두었다.

소나타 알레그로 형식에 대한 연구에 앞서 소나타에 대한 역사와 발전과정을 알아보았다.

소나타는 바로크 말부터 고전시대에 이르러 한 악장에 여러 부분에서 주제가 대조를 이루는 음악으로 발전하였다.

소나타를 구성하고 있는 몇 개의 악장 중에서 가장 특징 있는 부분은 빠른 템포의 제 1악장으로서 대체로 소나타 형식으로 이루어진다.

그러므로 소나타 형식을 Allegro Sonata Form 또는 제 1악장 형식(first-movement form)으로 부르기도 한다. 그러나 실제의 악곡에 있어서 소나타 형식은 제 1악장뿐만 아니라 느린 악장이나 마지막 악장과 같은 다른 악장에도 사용되며 단악장으로 된 독립적인 작품에서도 사용된다.

일반적으로 알레그로 소나타 형식의 구조는 제시부(Exposition), 전개부(Development), 재현부(Recapitulation)로 구성되어 있으며 연결구와 종결부를 동반한다.

소나타 형식의 구조를 간략하게 정리해 보면 제시부에는 제 1주제와 제 2주제가 대립이 되며 곡을 진행시키는데 1주제는 으뜸조로 제시되며, 악곡 전체를 대표하는 중심적 요소가 된다. 즉, 제 1주제의 성격이 악곡 전체의 성격을 규정하는 것이 된다.

1주제와 2주제를 연결시키는 연결구는 제 2주제의 조성으로서의 자연스러운 조바꿈을 역할을 한다.

제 2주제는 주제의 성격이 제 1주제와 대조되어 있을 뿐만 아니라, 다른 조성 즉, 일반적으로 딸림조를 사용한다, 제시부의 마지막 부분에는 제시부를 정리해주는 종결부가 있다.

발전부는 세도막형식으로 본다면 대조되는 중간부분에 해당되지만, 새로운 주제를 쓰지 않고 대부분 제시부의 주제가 발전되는 부분이다.

이 부분은 작곡자의 기교가 가장 다양하게 발휘되는 부분으로, 특히 조바꿈도 빈번하다.

재현부는 제시부와 대체로 같은 구조로 되어 있으나, 대조적인 제 2주제가 제 1주제와 같은 으뜸음조로 반복됨으로서 전체의 통일을 형성한다. 그리고 재현부의 소종결부는 제시부에서 보다 규모가 확대되어 악곡의 전체를 끝맺는 종결부의 역할을 한다.

작품 분석에 있어서는 베토벤의 “Spring” 1악장을 소나타 알레그로 형식을 바탕으로 분석을 해보았다.

곡의 구성은 일반적인 소나타 형식과 비슷한 제시부, 발전부, 재현부의 구성과 연결구, 종결부, 코다를 가지고 있다.

베토벤 이전의 소나타 알레그로 형식의 화성구조는 I - V - I의 구조를 갖는데 이곡은 I - III - V - III - I의 대담한 화성진행을 갖고 있다.

본 논문을 통해 Allegro Sonata Form에 대한 이해와 “Spring”에서 나타나는 조의 구성, 화성, 작곡 기법의 이해로 기초적인 지식을 갖는데 도움이 되었으면 한다.

## 참 고 문 헌

- 민은기. 2007. 서양음악사, 서울:음악세계.
- 송우경. 2005. 연주자를 위한 조성음악 분석2, 서울:예술  
안일웅. 1974. 음악형식론, 서울 學文社.
- 윤양석. 1986. 音樂形式論, 서울:세광음악출판사
- 음악서적 편집실. 1985. 새 음악통론, 서울:일신서적공사
- 이용일. 1992. 음악의 이해, 전남대학교 출판부
- 이영민. 2005. 르네상스음악, 서울:음악세계
- 이정현. 1995. 클래식 명곡가이드, 서울:세광음악출판사
- 이철구. 2003. 고전음악 들여다보기, 경상대학교 출판부
- 허영한, 한미숙. 2002. 조성음악의 화성진행 I, 서울:예술  
홍세원. 2005. 고전파음악, 연세대학교 출판부
- David, Poultney. 2005. 서양음악사, 이복남 역. 서울:YE - DANG
- Diether, de la Motte. 2005. *Harmonie Lehre*, 서정은 역.  
서울:음악춘추사
- Grout, Donald J. 2007. *History of western music*, 민은기 역.  
서울:E & B Plus
- Green, Douglass M. 1997. 조성음악의 형식, 박경중 역.  
서울:삼호출판사
- Joseph, Wechsberg. 2000. 해설음악사, 홍세원 역.  
서울:연세대학교 출판부
- Leinstein, Hugo. 1975. 음악형식의 분석연구, 박재열, 이공조역.  
서울:세광음악 출판사

Leonard G, Ratner. 1989. 서양음악의 어법과 의미, 노영해 역.

서울:세광음악출판사

Lemacher and Schroeder. 1897. 음악의 형식, 이종구 역.

서울:수문당

Richard, Stoehr. 1990. 음악형식, 대학 음악저작 연구회 역.

서울:삼호출판사

Walter,Piston. 1977 . 화성학, 최동선 역. 서울:台林出版社

# ABSTRACT

**The study of the Allegro sonata form of the  
L.v.Beethoven violin sonata op.24 1st**

Kang, Min Jeong

Department of Accompanying

Graduate School

Sungshin Women's University

Ludwig van Beethoven (1770~1827)'s compositional career is usually divided into Early, Middle, and Late periods.

His early period is taken to last until about 1802, the middle period from 1803 to about 1814, and the late period from about 1815.

In his Early period, he explored new directions and gradually expanded the scope and ambition of his work. His middle period began shortly after Beethoven's personal crisis brought on by his recognition of encroaching deafness.

It is noted for large-scale works that express heroism and struggle, many of which have become very famous. His late period began around 1815. Works from this period are characterized by their intellectual depth, their formal innovations, and their intense, highly personal expression.

In this paper, We focused on the Op.24 "Spring" sonata, which was composed in 1801 of his early period, when it was a watershed in his compositional career to express new personal directions out of the influence of his great predecessors Haydn and Mozart.

It was the first fourth movement as a violin sonata in the formal structure, and splendor aspect different from the other work in the intrinsic way.

A descendant named the pieces as "Spring", because of the feeling of the brightness and softness.

In the beginning of this paper, we study the history, structural origin, and formal model of the sonata form. Return to the main subject, we analyze the Allegro sonata form used in the first movement of the Op.24 with the example score and in-depth study.



