



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

지 형 주 교수 지도

석사학위 청구논문

그리그 《바이올린 소나타 2번  
Op.13》의 1악장 분석연구

-노르웨이 민속요소를 중심으로-

2018

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

김 지 영

# 그리그 《바이올린 소나타 2번 Op.13》의 1악장 분석연구

-노르웨이 민속요소를 중심으로-

지 형 주 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 5월

성신여자대학교 대학원

반 주 학 과

김 지 영

# 인 준 서

김지영의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 5월

심사위원장 ..... 인

심사위원 ..... 인

심사위원 ..... 인

성신여자대학교 대학원

## 논문개요

본 논문은 그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)의 《바이올린 소나타 2번 Op.13》 1악장에 대한 분석 연구를 내용으로 한다. 《바이올린 소나타 2번》은 그리그가 민족주의 작곡가로 명성을 얻었을 시기인 1867년에 작곡되었다. 이 곡은 ‘민족 소나타’로 불리는 만큼 노르웨이 민속요소의 특징이 잘 드러나 있다. 본 논문은 작품 분석을 통해 노르웨이 민속음악 요소를 찾아보는 것을 연구 목적으로 하였다.

《바이올린 소나타 2번》의 1악장은 소나타 형식이다. 구조는 서주와 제시부, 발전부, 재현부, 대종결구로 되어있다. 제 1악장 분석에서 확인된 노르웨이 민속 음악적 요소를 포함한 부분들을 정리하면 다음과 같다. 서주는 노르웨이 민속요소의 특징인 개방5도가 도입 반주에 드러난다. 또한 민속요소의 선율적 특징인 선율의 동형진행 및 반음계적 진행을 찾아볼 수 있다. 제시부의 1주제에는 셋잇단음표와 부점으로 이루어진 민속리듬의 주제선율이 등장한다. 이 주제선율의 일부분인 모티브a는 반복적으로 변형되어 악장 전체에 나타난다. 약박에 악센트가 있는 왼손은 노르웨이 민속춤 리듬을 연상시킨다. 1주제와 첫 번째 2주제의 조성 안에 포함된 선법적 선율은 노르웨이 민속요소의 선율적 특징이다. 두 번째 2주제는 전체적으로 부점 리듬이며 왼손에는 민속요소의 화성적 특징인 페달 포인트가 깔려 있다. 소종결구에 사용된 꾸밈음은 노르웨이 민속요소인 풍부한 장식음의 특징이다. 발전부와 재현부에서도 제시부에 나타난 노르웨이 민속요소를 찾아볼 수 있다.

전체적으로 《바이올린 소나타 2번》 1악장에는 그리그의 민족주의적 요소인 선법적 음계의 사용, 반음계적 진행과 동형진행, 풍부한 장식음, 개방4도와 5도 사용, 페달 포인트, 민속춤 리듬, 부점의 리듬이 곳곳에 나타난다.

# 목 차

## 논문 개요

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 연구의 내용 및 방법	3
II. 이론적 배경	5
1. 노르웨이 민족주의 음악	5
1) 노르웨이의 민족주의	5
2) 그리그 작품에 담긴 민족주의적 요소	8
(1) 선율	8
(2) 화성	12
(3) 리듬	14
2. 그리그의 생애 및 작품 경향	19
1) 시기별 작품 경향	19
(1) 초기: 출생 및 교육	19
(2) 중기: 명성과 민족주의	20
(3) 후기: 원숙기	22
2) 그리그 바이올린 소나타의 소개 및 이해	24
III. 그리그 《바이올린 소나타 2번》 1악장 분석	26
1. 서주 분석	27
2. 제시부 분석	31

1) 1 주제 .....	31
2) 경과구 .....	40
3) 첫 번째 2 주제 .....	41
4) 두 번째 2 주제 .....	46
5) 소종결구 .....	49
3. 발전부 분석 .....	51
1) 제 1 부분 .....	51
2) 제 2 부분 .....	54
3) 제 3 부분 .....	56
4) 제 4 부분 .....	58
4. 재현부 분석 .....	60
1) 1 주제 .....	60
2) 경과구 .....	60
3) 첫 번째 2 주제 .....	61
4) 두 번째 2 주제 .....	66
5) 소종결구 .....	69
5. 대종결구 분석 .....	74
IV. 결론 .....	78

참고문헌

ABSTRACT

## 표 목차

<표 1> 그리그 바이올린 소나타 2번 1악장 구조.....	26
<표 2> 발전부의 구성 .....	51

## 악보 목차

<악보 1a> 《서정 소곡집 Op.12, No.6》, 마디1-6.....	9
<악보 1b> A믹솔리디안 선법 .....	9
<악보 2> 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17, No.5》, 마디5-26, 선율의 동형진행 .....	10
<악보 3> 《슬래터 Op.72, No.8》, 마디19-30, 풍부한 장식음.....	11
<악보 4> 《서정 소곡집 Op.45, No.1》 마디50-54, 반음계적 진행.....	11
<악보 5> 《슬래터 Op.72, No.1》, 마디1-4, 개방4도와 5도 반복.....	12
<악보 6> 《슬래터 Op.72, No.4》, 마디1-5, 도입부의 개방5도.....	12
<악보 7> 《서정 소곡집 Op.12, No.5》, 마디1-4, 페달 포인트 사용.....	13
<악보 8> 《서정 소곡집 Op.54, No.2》, 마디1-6, 강가르 리듬.....	15
<악보 9> 《슬래터 Op.72, No.6》, 마디1-4, 강가르 리듬.....	15
<악보 10> 《슬래터 Op.72, No.7》, 마디1-4, 할링 리듬.....	16
<악보 11> 《서정 소곡집 Op.47, No.4》, 마디1-7, 할링 리듬.....	16
<악보 12> 《슬래터, Op.72 No.12》, 마디1-4, 스프링당스 리듬.....	17
<악보 13> 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17, No.1》, 마디1-6, 스프링당스 리듬.....	17
<악보 14> 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17, No.6》, 마디1-10, 부점 리듬.....	18

<악보 15> 서주, 마디1-4	27
<악보 16> 서주, 마디5-9	28
<악보 17> 서주, 마디10-19	29
<악보 18> 서주, 마디20-25	30
<악보 19a> 서주 바이올린의 주제적 리듬	32
<악보 19b> 제시부, 1주제, 마디26-33	32
<악보 20> 제시부, 1주제, 마디34-41	33
<악보 21> 제시부, 1주제, 마디42-47	34
<악보 22a> G에올리안 선법	35
<악보 22b> 제시부, 1주제, 마디48-55	35
<악보 23> 제시부, 1주제, 마디55-60	36
<악보 24> 제시부, 1주제, 마디60-67	37
<악보 25> 제시부, 1주제, 마디68-71	38
<악보 26> 제시부, 1주제, 마디72-79	39
<악보 27> 제시부, 1주제, 마디80-84	40
<악보 28> 제시부, 경과구, 마디 85-87	40
<악보 29> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디 89-95 바이올린 파트	41
<악보 30> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디 88-91	42
<악보 31> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디 96-104	43
<악보 32a> B 에올리안 선법	43
<악보 32b> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디 104-107	44
<악보 33> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디112-119	44
<악보 34> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디120-123	45
<악보 35> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디128-135	46
<악보 36> 제시부, 두 번째 2주제, 마디136-139	47

<악보 37> 제시부, 두 번째 2주제, 마디144-147	47
<악보 38> 제시부, 두 번째 2주제, 마디148-155	48
<악보 39> 제시부, 소중결구, 마디156-163	49
<악보 40> 제시부, 소중결구, 마디171-173	50
<악보 41> 제시부, 소중결구, 마디175-183	50
<악보 42> 발전부, 제1부분, 마디184-185	52
<악보 43> 발전부, 제1부분, 마디188-191	52
<악보 44> 발전부, 제1부분, 마디192-193	53
<악보 45> 발전부, 제1부분, 마디200-209	53
<악보 46> 발전부, 제2부분, 마디209-217	55
<악보 47> 발전부, 제2부분, 마디225-233	55
<악보 48> 발전부, 제3부분, 마디234-237	56
<악보 49> 발전부, 제3부분, 마디238-245	57
<악보 50> 발전부, 제3부분, 마디246-249	57
<악보 51> 발전부, 제4부분, 마디249-257	58
<악보 52> 발전부, 제4부분, 마디258-265	59
<악보 53> 재현부, 1주제, 마디266-271	60
<악보 54> 재현부, 경과구, 마디285-287	61
<악보 55> 재현부, 첫 번째 1주제, 마디289-295 바이올린 파트	62
<악보 56> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디288-291, 피아노 파트	62
<악보 57> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디296-304	63
<악보 58a> B프리지안 음계	63
<악보 58b> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디304-307	63
<악보 59> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디312-319	64
<악보 60> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디320-327	65

<악보 61> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디328-335	66
<악보 62> 재현부, 두 번째 2주제, 마디336-339	67
<악보 63> 재현부, 두 번째 2주제, 마디 344-345	68
<악보 64> 재현부, 두 번째 2주제, 마디 348-349	68
<악보 65> 재현부, 두 번째 2주제, 마디 352-355	69
<악보 66> 재현부, 소종결구, 마디 356-363	70
<악보 67> 재현부, 소종결구, 마디 364-371	70
<악보 68> 재현부, 소종결구, 마디 377-385	71
<악보 69> 재현부, 소종결구, 마디385-393	72
<악보 70> 대종결구, 마디393-396	74
<악보 71> 대종결구, 마디397-404	75
<악보 72> 대종결구, 마디405-408	76
<악보 73> 대종결구, 마디409-410	77
<악보 74> 대종결구, 마디415-420	77

# I. 서론

## 1. 연구의 필요성 및 목적

그리그(Edvard Grieg, 1843-1907)는 노르웨이의 대표적인 민족주의 작곡가이다. 초기에 낭만적인 성향이 짙었던 그는 중기로 갈수록 민족주의적 경향을 보였으며 그의 많은 작품에는 노르웨이 민속요소가 녹아져 있다. 그리그의 바이올린 소나타는 3개가 있다. 《바이올린 소나타 1번 Op.8》과 《바이올린 소나타 2번 Op.13》은 그가 민족주의 작곡가로 활동을 시작할 당시 작곡되었고 《바이올린 소나타 3번 Op.45》는 20년 뒤인 후기의 원숙기에 작곡되었다.

세 개의 소나타 중 3번 소나타가 가장 많이 연주되고 있으며 연구 또한 활발히 진행되고 있다. 3번 소나타는 이미 노르웨이 민속요소를 중심으로 한 논문이 존재하지만<sup>1)</sup> 민속요소가 가장 뚜렷한 작품인 2번은 민속요소를 중심으로 한 연구가 전무하다. 현재 《바이올린 소나타 2번》에 대한 선행 연구로는 4개의 논문이 있다.<sup>2)</sup> 이 논문들에서는 전 악장의 분석이 들어가 있지만 부분적인 짧은 설명이 있을 뿐 각 악장별의 상세한 분석이 미비하다. 또한 그리그의 작곡 특징 및 노르웨이의 민속적인 요소 파트가 있지만 분석에서 민속주의적 요소의 설명이 부족하다. 특히 《바이올린 소나타 2번》의 경우 1악장이

1) 김나현, “E. Grieg의 《Violin Sonata No.3 Op.45》에 나타난 노르웨이의 민족음악양식 연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2013).

2) 현재 연구된 그리그 《바이올린 소나타 2번》의 논문은 다음과 같다.

김신실, “E. H. Grieg Violin Sonata No.2, Op.13의 분석연구 = (An) analysis on Violin Sonata No.2, Op.13 by E. H. Grieg,” (부산대학교 석사학위논문, 2013);

성나영, “그리그 《Violin Sonata No.2 Op.13》의 분석연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 2015); 윤상아, “E. Grieg의 《바이올린 소나타 2번, Op.13》의 분석연구,” (경희대학교 대학원 석사학위논문, 2017); 김나라, “Edvard Grieg Violin Sonata No.2 in G Major Op.13의 연구 및 분석 = A Study and Analysis of Edvard Grieg’s Violin Sonata No.

2 in G major, Op.13,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2018).

곡의 절반을 차지하여 비중이 크고 민속적 특징이 분명하여 본 연구의 필요성을 느꼈다. 따라서 본 논문에서는 1악장의 세세한 분석을 통하여 노르웨이의 민속적 요소가 어떻게 포함되었는지에 중점을 두어 연구하고자 한다.

본 논문을 통해서 그리그가 가진 민속적인 요소에 대한 충분한 이해를 도울 수 있길 바란다. 또한 그가 가진 민족적인 특징들을 다른 곡에도 접목시켜 연구하는데 기여하는 것을 목적으로 한다.

## 2. 연구의 내용 및 방법

본 논문에서는 그리그 《바이올린 소나타 2번 Op.13》의 노르웨이 민속요소 중심의 분석을 연구 내용으로 한다. 특히 1악장의 거의 모든 마디 설명이 들어간 자세한 분석을 하였다. 분석에 앞서 이론적 배경에서는 노르웨이의 민족주의와 노르웨이의 작곡가 그리그가 가진 민족주의적 요소에 대해 살펴보았다. 이를 위해서 본 논문에서는 호튼(John Horton)의 저서 *Grieg*에서 설명되는 노르웨이 민속 음악적 특징들을 확인하는 것을 일차적으로 진행하였다. 이 특징들을 그리그의 작품들 《서정 소곡집 Op.12》, 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17》, 《슬래터 Op.72, No.8》 등과 같은 작품에서 발췌하여 예로 제시하였다. 또한 그리그의 생애와 작품경향과 그의 세 개의 바이올린 소나타에 대한 전반적인 소개를 하였다.

본격적인 분석에서는 형식적으로 나누어진 서주와 제시부, 발전부, 재현부, 대종결구를 파트별로 분석하였다. 분석은 먼저 1악장 전체의 구조를 표로 설명하였다. 표를 따라 서주부터 순서대로 설명하였는데 먼저 각 파트를 단락으로 나누어 전체적인 설명을 한 후 세부적인 설명으로 들어갔다. 선율을 먼저 설명한 뒤 화성과 리듬의 특징을 살펴보았는데 선율, 화성, 리듬에서 노르웨이 민속주의적 요소의 특징이 어떻게 포함되었는지에 중점을 두어 설명하였다. 주제선율과 리듬적인 요소를 곡 전체의 기본구조로 사용하는 그리그의 특징에 맞게 각 파트에서 주제선율이 어떻게 변형되어 사용되었는지에 대한 분석도 이루어졌다. 발전부에서는 제시부의 선율, 화성, 리듬의 요소가 어떻게 변형되었는지 표를 참조하였다. 모든 설명 후에는 악보를 첨부하여 설명에 대한 이해를 높였다.

본 분석을 위하여 페터스 판의 악보<sup>3)</sup>를 사용하였으며 음반은 바이올리니스트

---

3) Edvard Grieg, 「*Sonata Nr.2 G major for Violin and Piano Opus 13*」, edited by Finn Benestad, (Leipzig, London, New York: C.F. PETERS Ltd&Co. KG, 2011), 2-19.

트 시트코베츠키(Dmitry Sitkovetsky 1954-)와 피아니스트 다비도비치  
(Bella Davidovich 1928-)가 연주한 2004년판<sup>4)</sup>을 참조하였다.

---

4) Edvard Grieg, 「*Sonata Nr.2 G major for Violin and Piano Opus 13*」, Dmitry Sitkovetsky & Bella Davidovich Orfeo (8080147831325).

## II. 이론적 배경

### 1. 노르웨이 민족주의 음악

#### 1) 노르웨이의 민족주의

1789년 일어난 프랑스혁명은 시민계급이 구제도의 모순을 타파하고 정치권을 쟁취한 시민혁명이다. 이 혁명은 자유와 평등을 갈망한 투쟁으로 경제적으로는 자본주의 발전에 기여하였다. 또한 기독교 중심이었던 사고방식이 인간의 이성애 의거한 계몽사상으로 대체되면서 많은 의식의 변화가 일어났다.<sup>5)</sup>

이듬해 1790년 정권을 잡은 나폴레옹이 프랑스 혁명의 방위로 전쟁을 시작하였다. 하지만 점차 침략적인 성격으로 변하여 유럽의 나라들을 장악해 나갔고<sup>6)</sup> 이 전쟁은 1814년 프랑스가 러시아, 영국, 오스트리아-헝가리 제국, 프리시아에 패하면서 끝나게 되었다. 나폴레옹 전쟁 후 유럽에서는 공통의 언어와 문화를 중심으로 결합하려는 민족의식이 생겨났다.<sup>7)</sup> 유럽에서 민족의식이 생겨나던 이 시기에 노르웨이에서는 독립의식이 싹트기 시작하였다.

노르웨이가 속한 스칸디나비아의 역사를 살펴보면, 바이킹의 시대로 거슬러 올라간다. 8세기 후반부터 11세기까지 계속되던 바이킹 시대는 다른 나라와 교류가 거의 없던 스칸디나비아 사람들이 전 유럽으로 시야를 확대하는 계기가 되었다. 1397년 덴마크의 마르그레테 여왕은 노르웨이, 스웨덴, 덴마크 및 핀란드의 지도자들과 ‘칼마르동맹’을 맺었다. 이로써 스칸디나비아 지역은 하나의 연합국가 체제로 응집력을 강화하였다. 하지만 1523년 스웨덴이 덴마크

5) 구학서, 『이야기 세계사 2』 (경기: 청아출판사, 2006), 169.

6) <https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1074453&cid=40942&categoryId=31645> [2018년 6월 17일 접속].

7) 허영환, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』 (서울: 심설당, 2009), 121.

의 통치를 거부하면서 스칸디나비아는 덴마크-노르웨이, 스웨덴-핀란드의 두 왕국으로 분열하였다.<sup>8)</sup> 덴마크에게 약 400년간 지배를 받던 노르웨이는 1814년 킬(Kiel)조약으로 스웨덴에게 합병된다. 킬 조약은 나폴레옹 전쟁 후 덴마크, 스웨덴, 영국이 맺은 평화조약이다. 나폴레옹이 전쟁에서 패배하자 프랑스 측에 섰던 덴마크는 스웨덴에 노르웨이를 양도하고 영국에게는 헬골란드 섬을 할양해야 했다.<sup>9)</sup> 노르웨이 사람들은 자신의 나라가 힘없이 끌려 다니는 것에 분개하여 에이즈볼(Eidsvold)에 국가회의를 소집하여 1814년 5월 17일 ‘에이즈볼 선언’을 하게 된다. 이 선언은 덴마크의 독재와 통치법을 거부하고 노르웨이 행정부를 수립하기 위한 것이었다.<sup>10)</sup> 노르웨이는 독립을 선언하고 자체의 헌법을 제정 하였지만 오래 가지 못하였다.<sup>11)</sup> 그 해 7월 29일 스웨덴과의 전쟁이 시작되었고 이후 1905년까지 스웨덴의 지배를 받게 된다.

노르웨이의 독립의식은 1814년 스웨덴과 합병되면서 더욱 고조되었다. 프랑스에서 1830년 7월혁명이 일어났고 1848년에 일어난 2월혁명은 전 유럽으로 확산되었다.<sup>12)</sup> 혁명은 유행처럼 퍼졌고 각 지역의 민족적 애국심을 자극했다. 이 시기에 자신의 나라에 애착심을 느끼고 음악으로 ‘민족’의 특징을 표현하려는 현상이 나타났다.<sup>13)</sup> 노르웨이에도 이러한 민족주의의 경향이 확산되었다.

민족주의 음악은 크게 세 가지로 나눌 수 있다. 첫 번째는 각 국가의 민속 음악을 발굴, 채집하여 전통적인 예술 음악으로 만든 것, 두 번째는 전통적인 양식이나 형식에 민속적 요소를 삽입한 것, 세 번째는 작품의 주제나 기본적인 성격에서 민족적 요소를 사용한 것으로 분류된다.<sup>14)</sup>

8) 토니 그리피스, 『우리가 몰랐던 또 하나의 유럽 스칸디나비아』 (서울: 미래의 창, 2006), 16.

9) 토니 그리피스, 위의 책, 24.

10) 토니 그리피스, 위의 책, 39.

11) 변광수, 『북유럽사』 (서울: 대한교과서주식회사, 2006), 248.

12) 허영환, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 이석원, 신인선, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 112.

13) 이안 블렌킨숍, 키쿠 데이, 『그림으로 보는 세계의 음악』 (서울: 시그마북스, 2015), 176.

14) 홍세원, 『서양음악사 <제2판>』 (서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014), 617.

본 논문에서 다루고 있는 그리그는 노르웨이의 민족주의 작곡가로 가곡과 피아노 소품을 많이 남겼다. 그는 초기에 멘델스존(Jakob Ludwig Felix Mendelssohn-Bartholdy, 1809-1847)과 쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)의 영향을 받아 독일 낭만주의 양식의 작곡을 하였다. 하지만 노르웨이 음악의 미래가 전통 민속음악의 재창조에 있다고 생각하여 민요와 춤곡에서 선율, 리듬, 화성어법, 선법 등을 차용한 민족주의 색채가 많은 음악을 남기게 되었다.<sup>15)</sup> 그리그의 피아노 작품 《25개의 노르웨이 춤곡과 민속 멜로디 Op.17》과 《노르웨이의 민속 멜로디 Op.66》은 노르웨이 민요에서 영감을 받아 작곡되었다.<sup>16)</sup> 또한 3/4와 6/8박자가 혼합된 민속무용 리듬인 《슬래터 Op.72》를 작곡하여 노르웨이의 민족적 특성을 반영하였다.<sup>17)</sup>

---

15) 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재, 『서양음악사 2』 (서울: 음악세계, 2014), 284-285.

16) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』 (경기: (주)나남, 2016), 342.

17) 홍세원, 『서양음악사 <제2판>』, 631.

## 2) 그리그 작품에 담긴 민족주의적 요소

북유럽에 민족주의가 확산되면서 스칸디나비아의 몇몇 작곡가들은 노르웨이의 색채를 음악에 담는데 관심을 가졌다. 그들은 민속선율을 따오거나 직접 인용하고, 전통음악을 모방한 후 리듬의 변화나 독특한 화성, 선율적 반복을 통해 작품에 민속적인 요소를 가미시켰다.<sup>18)</sup> 본 장에서는 그리그의 작품 속에 노르웨이 민속음악 요소가 어떻게 담겨 있는지를 살펴 볼 것이다. 민족주의적 요소는 선율, 화성, 리듬으로 나누어 정리하였고 각 예시로 쓰인 악보는 노르웨이의 민요와 춤곡에 기반하여 작곡된 그의 작품들이다.

### (1) 선율

#### ① 선법적 음계

노르웨이는 유럽의 중심문화로부터 멀리 떨어져 있기 때문에 고대나 중세의 것들이 비교적 많이 남아있다. 중세의 영웅 서사시가 많이 보존되어 있으며 산지에서의 외침, 목자나 소치는 여자들의 노래인 ‘로크’(lokk)에는 옛날 교회의 단선율 성가의 영향을 찾아볼 수 있다. 이러한 경향은 노르웨이 민요에도 나타나며 특히 교회선법분야에서는 스웨덴과 덴마크의 민요에 비해 더욱 현저하게 나타난다.<sup>19)</sup> 그리그는 서양의 조성체계인 장조와 단조에 선법적 특징을 결합하여 민속적 레파토리를 재현시켰다.<sup>20)</sup> <악보 1a>는 그리그의 작품 《서정 소곡집 Op.12》의 6번째 곡인 〈Norwegian melody〉이다. 마디1-2에는 A로 시작하는 믹솔리디안 선법이 사용되었다. 믹솔리디안 선법은 3-4도와 6-7도에 반음이 섞인 교회 선법이다(악보 1b 참조). 또한 왼손에는 (2)화성에 서 설명할 개방5도의 드론 베이스가 쓰였다.

18) John Horton, *Grieg* (London: J. M. DENT&SONS LTD, 1974), 121.

19) 『음악 대사전』 (서울: 세광음악출판사, 1993), “노르웨이 음악.”

20) REIDAR SEVÅG/JAN-PETTER BLOM, “Norway, II: Traditional music,” *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 18:61.

<악보 1a> 《서정 소곡집 Op.12, No.6》, 마디1-6

6. *fz* A 믹솔리디안 선법

드론 베이스

<악보 1b> A믹솔리디안 선법

② 선율의 동형진행

짧은 악구의 다양하거나 연속적인 반복은 스칸디나비아 작곡가들이 노르웨이의 색채를 표현하기 위해 사용한 방법 중 하나이다.<sup>21)</sup> 이 동형진행의 특징은 주제를 강조하거나 점차 발전시키는 것인데 이로 하여금 작품 전체를 하나의 유기적인 관계로 결합시켜 준다.<sup>22)</sup> 그리그의 작품 중 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17》에서는 이러한 특징이 잘 나타나 있다. <악보 2>는 그의 곡에 나타난 짧은 악구의 확장 및 반복이다.

21) John Horton, *Grieg*, 121.

22) John Horton, *Grieg*, 125.

<악보 2> 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17, No.5》, 마디5-26, 선율의 동형진행

Moderato e marcato.

The musical score consists of four systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and features a melody with various dynamics including *fz* and *fz*. The second system continues the melody with dynamics like *ff*, *fz*, and *fz*, and includes a piano (*p*) section. The third system shows a melody with dynamics like *f* and *p*. The fourth system concludes with a melody marked *ff* and the instruction *sempre più f e pesante*. The score includes various fingerings and articulation marks.

③ 풍부한 장식음

풍부한 멜로디의 장식 또한 노르웨이의 민속주의적 요소이다.<sup>23)</sup> 이는 노르웨이의 민속악기인 하르당거 피들(Hardanger fiddle)의 영향<sup>24)</sup>으로 그리그의 작품에도 장식음이 자주 등장한다. 하르당거 피들은 노르웨이 민속무용을 반주하던 현악기로 4줄의 선율현과 연주될 때 공명하는 4줄의 공명현 등 총 8줄로 되어있다.<sup>25)</sup> <악보 3>은 노르웨이 민속 농민춤곡 《슬래터 Op.72》의 8번째 곡으로 오른손에 다양한 장식음들이 나타난다.

23) John Horton, *Grieg*, 121.

24) John Horton, *Grieg*, 125.

25) 이안 블렌킨슘, 키쿠 데이 외 13인, 『그림으로 보는 세계의 음악』 (서울: 시그마북스, 2015), 185.

<악보 3> 《슬래터 Op.72, No.8》, 마디19-30, 풍부한 장식음

③ 반응계적 진행

노르웨이의 민속현악기인 하르당거 피들의 4개의 공명현은 음들에 진동을 주어 일부 고대 반응계의 기원을 제시하였다.<sup>26)</sup> 그리그는 자신의 음악에 반응계적 진행을 사용하여 민요선을 속에 숨겨진 색채를 표현하였다. <악보 4>는 《서정 소곡집 Op.54》의 첫 번째 곡으로 반응계적 진행이 두드러진다.

<악보 4> 《서정 소곡집 Op.45, No.1》 마디50-54, 반응계적 진행

26) John Horton, 124.

(2) 화성

① 개방4도와 5도

스칸디나비아 작곡가들은 개방4도, 5도 같은 단순한 화성을 통해 노르웨이 민속적 특징을 표현했다.<sup>27)</sup> 개방5도 화음은 그리그의 작품에서 도입부의 반주로 자주 나타나는데 이는 《슬래터 Op.72》에서 찾아 볼 수 있다. <악보5>는 왼손에서 개방4도와 5도가 번갈아 반복되는 예시이며 <악보 6>은 그가 도입부의 반주로 개방5도를 사용한 예이다.

<악보 5> 《슬래터 Op.72, No.1》, 마디1-4, 개방4도와 5도 반복



<악보 6> 《슬래터 Op.72, No.4》, 마디1-5, 도입부의 개방5도



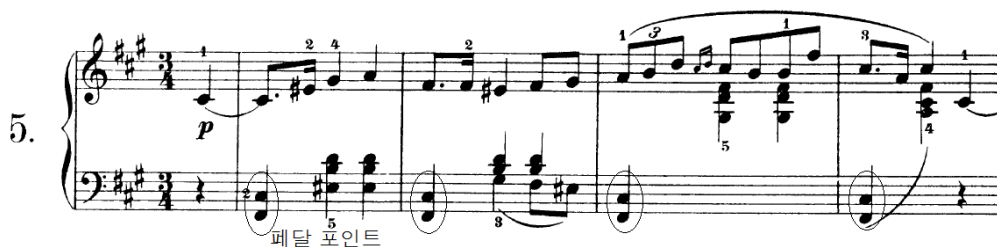
27) John Horton, *Grieg*, 121.

② 페달 포인트

그의 작품에서 빈번히 등장하는 민속요소 중 하나인 페달 포인트는 민속악기 하르당거 피들의 영향으로 드론 베이스의 효과도 제공한다.<sup>28)</sup> ‘드론베이스는 백파이프의 드로운(음이 변하지 않는 관으로, 으뜸음 또는 으뜸음과 딸림음의 5도)에 유래하며 화성학에서는 오르간의 일종을 가리킨다.’<sup>29)</sup> 페달 포인트는 I 도나 V 도로 제한되지 않고 그 이상으로 사용되기도 한다.

<악보 7>은 《서정 소곡집 Op.12》의 여섯 번째 곡인 〈Popular melody〉로 민속특징이 강한 작품이다.<sup>30)</sup> 왼손에는 개방5도의 화음이 페달 포인트로 계속해서 등장한다.

<악보 7> 《서정 소곡집 Op.12, No.5》, 마디1-4, 페달 포인트 사용



28) Foster Beryl, *The Songs of Edvard Grieg* (England: Scolor press, 1990), 5.

29) 『음악 대사전』, “드로운 베이스.”

30) 최제용, “Edvard Grieg’s lyric pieces: an analysis of his musical style,” (Boston university 박사학위논문, 1998), 36.

### (3) 리듬

노르웨이의 민속무용에는 강가르(Gangar), 할링(Halling), 스프링당스(Springdans)가 있다.<sup>31)</sup> 그리그의 작품들은 이러한 민속무용의 리듬에 직접적인 영향을 받았고 작품의 제목으로 차용하기도 하였다.(《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17》과 《Lyric Pieces Op.38, Op.47, Op.54》, 《Slåtter Op.72》에서 확인할 수 있다.) ‘강가르’와 ‘할링’은 두 박자 단위의 춤곡이며 ‘스프링당스’는 세 박자 단위의 춤곡으로 분류된다. 두 박자 춤곡은 스칸디나비아에 가장 오래된 춤곡으로 그리그는 6/8박자 선율에 헤미올라 리듬을 빈번하게 사용하였다. 따라서 복잡한 당김음이 특징적으로 나타난다.<sup>32)</sup>

#### ① 강가르 리듬

강가르는 2박자 단위의 민속춤으로 2/4박자나 6/8박자가 일반적이다.<sup>33)</sup> ‘모데라토’의 ‘걸는 듯한’ 빠르기이며 서로 다른 박자의 조합인 ‘다박자’가 나타나기도 한다.<sup>34)</sup> <악보 8>은 《서정 소곡집 Op.54》의 두 번째 곡인 〈Gangar〉로 약박에 악센트가 쓰였다. <악보 9>는 《슬래터 Op.72》의 여섯 번째 곡인 〈Gangar〉이며 오른손에서 6/8박자와 3/4박자의 조합을 찾아 볼 수 있다.

31) 『음악 대사전』, “노르웨이 음악.”

32) REIDAR SEVÅG/JAN-PETTER BLOM, “Norway, II: Traditional music,” *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed, 18:59.

33) Nils Grinde, “Gangar [rull],” *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 9:513.

34) 『음악 대사전』, “노르웨이 음악.”

<악보 8> 《서정 소곡집 Op.54, No.2》, 마디1-6, 강가르 리듬



<악보 9> 《슬래터 Op.72, No.6》, 마디1-4, 강가르 리듬



## ② 할링 리듬

할링은 강가르와 유사하지만 빠른 2 박자 단위의 춤곡으로 2/4, 6/8박자에 쓰인다. 이 춤은 커플 댄스로써 천장을 향해 발을 차며 걷는 춤으로 노르웨이의 가장 많은 지역에 알려져 있다.<sup>35)</sup> <악보 10>은 《슬래터 Op.72》의 7번곡인 〈Halling〉이다. 도입부 반주에서 개방5도 화음이 쓰였으며 왼손에서 당김음이 나타난다. <악보 11>은 《서정 소곡집 Op.47》의 4번곡인 〈Halling〉으로 약박에 악센트가 특징이다. 왼손에 꾸밈음을 동반한 드론 베이스가 반복된다.

35) Nils Grinde, "Halling," *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 10:707.

<악보 10> 《슬래터 Op.72, No.7》, 마디1-4, 할링 리듬

**Allegro moderato, ma vivace. ♩ = 100.\*)**

개방5도  
당김음

<악보 11> 《서정 소곡집 Op.47, No.4》, 마디1-7, 할링 리듬

**Allegro.**

꾸밈음 + 드른 베이스

③ 스프링댄스 리듬

스프링댄스는 ‘폴로네이즈’의 기원이 되는 노르웨이의 가장 일반적인 3박자 춤곡이다.<sup>36)</sup> 노르웨이 서부의 스프링댄스는 동등한 길이의 세 박자이며 첫 박에 악센트가 온다. 하지만 다른 작은 지역에서는 리듬의 다양성을 보인다. 예를 들어 텔레마르크(Telemark)지역의 스프링댄스는 첫 박이 길고 세 번째 박이 짧은 반면, 발드레스(Valdres)지역에서는 첫 박이 짧고 두 번째 박이 길다<sup>37)</sup>. <악보 12>는 《슬래터 Op.72》에 수록된 동등한 길이의 세 박자 <Springdans>이며 <악보 13>은 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17》에 있는 첫 박이 긴 <Springdans> 이다.

36) 『음악 대사전』, “노르웨이 음악.”

37) Nils Grinde, “Springdans,” *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 24:224.

<악보 12> 《슬래터, Op.72 No.12》, 마디1-4, 스프링당스 리듬

Allegro. ♩ = 132.

동등한 길이의 세 박자

<악보 13> 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17, No.1》, 마디1-6, 스프링당스 리듬

Allegro marcato.

첫 박이 긴 세 박자

#### ④ 부점 리듬

스칸디나비아 작곡가들은 전통춤곡의 특징인 부점 리듬을 사용하여 노르웨이의 민속적인 색채를 나타내었다.<sup>38)</sup> 그리그의 작품에서도 부점 리듬은 빈번하게 등장하며 부점 리듬과 셋잇단음표의 조합을 통해 2:3의 헤미올라 효과를 주기도 하였다.<sup>39)</sup> <악보 14>는 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17》의 여섯 번째 곡으로 각 성부에서 부점 리듬 사용된 예이다.

38) John Horton, *Grieg*, 121.

39) John Horton, *Grieg*, 124.

<악보 14> 《25개의 노르웨이 춤곡과 노래 Op.17, No.6》, 마디1-10, 부점 리듬

6.

Allegretto. *mf* *sempre legato*

*cresc.*

## 2. 그리그 생애와 작품 경향

### 1) 시기별 작품 경향

그리그는 노르웨이 작곡가로서 피아니스트인 동시에 지휘자였다. 그는 스칸디나비아 출신 중 가장 유명한 작곡가로 노르웨이 음악을 널리 알린 선두자이다. 『그로브 음악사전』 (*Grove's dictionary of Music and Musicians*)에서는 그의 작품 활동을 세 시기로 나누어 설명하였다.<sup>40)</sup>

#### (1) 초기: 출생 및 교육(1843-1864)

그리그는 1843년 노르웨이 베르겐(Bergen)에서 출생하였다. 그는 6살에 어머니로부터 피아노를 배우기 시작하면서 놀라운 음악적 재능을 보였다. 15살이 되던 해, 당시 유명했던 바이올리니스트 올레 불(Ole Bormeman Bull, 1810-1880)을 만나게 되었는데 이것이 음악을 전공하게 된 계기가 되었다. 그는 라이프치히 음악원(Leipzig Conservatory)에 입학 하여 모셀레스(Issak Ignaz Moscheles, 1794-1870)와 벤첼(Ernste Serdinand Wenzel, 1808-1880)에게 피아노를 배웠다. 슈만의 가까운 친구였던 벤첼의 수업은 그에게 슈만 음악에 대한 열정을 품게 했고 낭만주의적인 요소를 더욱 가지게 했다. 라이네케(Carl Reinecke, 1827-1910)에게는 작곡을 배웠는데 그로 인해 기악곡의 형태 및 구성을 배우게 되었다. 이 시기의 작품들은 피아노곡이 대부분이다. 그는 1862년 자신이 작곡한 피아노곡 《네 개의 소품 Op.1》과 베토벤 소나타 등을 연주함으로써 신진 음악가로 각광 받기 시작했다.

3년 반의 라이프치히 교육과정이 끝나자마자 노르웨이로 돌아온 그리그는 1863년부터 음악가적인 활동을 본격적으로 시작했다. 당시 노르웨이의 지적, 문화적 중심지인 코펜하겐(Copenhagen)에 정착하면서 덴마크 음악가들과 교

---

40) John Horton and Nils Grinde, "Grieg Edward (Hagerup)," *The New Grove Dictionary Music and Musicians* 2<sup>nd</sup> ed. (2001), 10:396-400.

류를 했고 여기서 약 3년을 보냈다.

쇼팽(Fryderyk Franciszek Chopin, 1810-1849)과 슈만(Robert Schumann, 1810-1856)의 영향을 받았던 그는 초기에 낭만적인 성향이 짙었으며 아직은 민족주의 성향이 뚜렷하지 않았다. 이 시기에 쓰인 대표 작품으로는 덴마크 시인 안데르센(Hans Christian Anderson, 1805-1875)의 시로 작곡한 가곡 《마음의 선율, Op.5》 (*Hjertets melodier*)을 들 수 있다. 이 곡은 니나 하게루프(Nina Hagerup)에게 약혼 선물로 준 곡으로 낭만적인 성향이 짙은 그의 스타일이 반영된 첫 곡이다.

## (2) 중기: 명성과 민족주의(1864-1879)

그리그가 민족주의적인 경향을 보이기 시작한 것은 1864년 리카르트 노르드라크(Rikard Nordraak, 1842-1866)와의 만남으로부터였다. 그는 노르웨이 국민주의음악을 창시하려는 움직임을 주도한 인물로서 그리그가 노르웨이 음악과 문화, 민속적 민요와 춤곡에 관심을 갖는데 영향을 주었다. 둘은 함께 민족적 음악 창조를 지향하는 ‘에우테르페(euterpe)’라는 협회를 결성하였다.<sup>41)</sup> 하지만 1866년 결핵으로 인해 노르드라크가 사망했고 그리그는 노르웨이 음악을 개척할 결심을 굳히며 크리스티아니아(현재 오슬로)에서 작곡 활동을 하게 된다.

약혼녀 니나와 결혼을 하게 된 1867년에는 음악아카데미를 설립하여 정부의 지원을 받으며 음악 활동에만 전념하였으며 그 후로 1874년까지 크리스티아니아에서 생활하였다. 1868년 덴마크 휴가에서 가족들과 행복한 시간을 보냈고 1869년에 란도스에서 가족휴가를 보내던 중 린데만(Ludvig Mathias Lindeman, 1812-1887)을 알게 된다. 그는 작곡가이자 오르간 연주자로 노르웨이 민속음악을 편집하는데 있어 가장 유명한 사람이었다.<sup>42)</sup> 그리그는 린데

---

41) Marshall Carendish Corporation, *THE GREAT COMPOSERS-THE LIVES AND TIMES*- (타임-라이프 편집부, 1933), 10:69.

만과의 만남을 통해 자신의 음악과 노르웨이 전통음악을 어떻게 결합할 것인가를 깨닫게 된다.

1877년 그리그는 베르겐 동쪽 하르당겔 피요르드(Hardanger Fjord) 지역으로 거처를 옮겼다. 산악지방 주민들의 언어와 민요, 피들, 피리 등의 악기, 민속 춤곡은 그의 음악을 한층 발전시키는 중요한 요소가 되어 노르웨이 민족적 색채가 강한 작품들을 남기게 되었다.

노르드라크와의 만남을 시작으로 여러 지역으로의 여행은 그리그에게 노르웨이 민속적 요소에 관심을 가지게 했고 그의 작품 경향에 많은 영향을 주었다. ‘에우테르페’협회 결성 일 년 후, 덴마크 작곡가인 가데(Niels Wilhelm Gade, 1817-1890)의 영향으로 1865년 《바이올린 소나타 1번》을 작곡하였는데 여기에는 민족주의의 초기 경향이 나타난다. 크리스티아니아에서 활동하기 시작한 1867년에는 《서정 소곡집 Op.12》(*Lyric Suite*)와 《바이올린 소나타 2번》을 작곡하였다. 자연을 사랑했던 그리그는 작품에 자연의 인상을 즐겨 담았는데 1868년 덴마크 휴가에서 《피아노 협주곡 a단조》가 구상되었다. 란도스 가족휴가에서 만난 린데만의 영향은 《4개의 시편》에서 찾아 볼 수 있다.

1870년부터 노르웨이의 시인 뵈른손(Bjørnson, 1832-1910)과 공동 제작을 시작하면서 1872년 극음악인 《십자군 병사 지구르트》가 작곡되었다. 1874년에는 극작가 입센(Henrik Ibsen, 1828-1906)의 의뢰로 희곡 《페르퀀트》(*Peer Gynt*)의 부수음악을 작곡하게 되었고 다음 해인 1875년에는 피아노 독주 변주곡인 《노르웨이 민요에 의한 변주곡 형식의 발라드》를 작곡하였는데 이 곡은 노르웨이 민요에 깊이 뿌리를 내리고 있다. 2년간 작곡 끝에 1876년 《페르퀀트》가 완성되었다. 이 곡은 초고에 두 개의 피아노곡으로 구성되었으나 상연할 땐 두 개의 관현악 모음곡으로 편곡되었다.

---

42) [https://en.wikipedia.org/wiki/Ludvig\\_Mathias\\_Lindeman](https://en.wikipedia.org/wiki/Ludvig_Mathias_Lindeman) [2018년 6월 8일 접속].

하르당겔의 생활은 그의 음악에 많은 영감을 주었다. 1877년 방언적인 노르웨이어 시를 토대로 《12선율 Op.33》을 작곡하기 시작하였고 1880년 완성되었다. 이후 《현악 4중주곡 Op.27》, 《남성 합창 앨범》, 《산의 트롤 Op.32》(*The Mountain Thrall*)등 여러 민족적 작품들이 작곡되면서 민족주의 작곡가로서의 확고한 입지를 다지게 되었다.<sup>43)</sup>

### (3) 후기: 원숙기(1880-1907)

중기의 그의 작품 경향인 민족주의는 후기에도 계속된다. 그는 명성이 해외로 뻗어나가면서 다수의 여행과 순회연주 떠나게 되었다. 1880년부터 2년 동안 베르겐 오케스트라인 ‘하모니엔’의 지휘자로 활동을 하였고 1883년에는 주로 독일 각지로 여행을 다녔는데 이 무렵 네덜란드 작곡가 렌트헨(Julius Röntgen, 1855-1932)을 알게 되었다.

1884년 베르겐 근교의 트롤뢰이겐(Troldhaugen)에 집을 짓기 시작한 그리그는 1885년 이후 그곳에서 생활하기 시작했다. 1886년에는 덴마크 시인이자 화가인 드라크만(Holger Drachmann, 1846-1908)과 함께 베르겐 동쪽의 요툰하임(Jotunheim) 산지를 여행하며 많은 작품을 남겼다. 이후 1887년부터 2년에 걸쳐 파리, 영국, 독일 등으로 수차례의 연주여행을 다녔지만 건강 악화로 작곡활동은 활발하지 못했다. 1890년에는 평론가로서도 활동을 하였다. 1900년 이후에도 건강은 계속해서 악화되었지만 프라하, 바르샤바, 파리 등으로의 순회연주는 멈추지 않았다. 1906년 그는 쇠약해진 몸으로 각지에 콘서트홀을 열고 전국으로 연주 여행을 떠났지만 결국 1907년 베르겐에서 64세의 나이로 생을 마감 하였다.

후기의 그리그는 지휘자로서 활동을 하면서도 다수의 민족주의 작품을 남겼다. 1883년 독일로의 연주여행을 다녔을 당시 《서정소곡집 Op.38》과 《첼

---

43) 음악세계 옮김, 『작곡별 명곡해설 라이브러리』, (서울: 음악세계, 2001), 20:17.

로 소나타 a단조 Op.36》을 작곡하였고 1886년 요툰하임의 여행에서 걸작 《산의 피요르드》와 《서정 소곡집 Op.43》이 완성되었다. 1887년에는 《바이올린 소나타 3번》이 작곡 되었다. 또한 여러 도시로 연주여행을 다니면서 《서정 소곡집 Op.45》 《서정 소곡집 Op.54》(1888-1891), 드라크만의 시를 토대로 한 《6개의 시 Op.49》(1889), 《변주를 동반한 옛 노르웨이 선율》(1891)등을 작곡하였다. 1893년에는 《서정 소곡집 Op.57》이 작곡 되었고 민요적 작풍이 더욱 가미된 《서정 소곡집 Op.62, 65, 68》이 1895년부터 1898년에 걸쳐 발표되었다.

1895년 《산의 요정》이라는 역작을 남겼고 1901년 《17개의 농민 춤곡》을 작곡되었지만 그의 건강은 계속해서 악화 되었다. 1903년 《서정 소곡집 Op.71》을 끝으로 10개의 서정소곡집 시리즈가 마무리 되었으며 이후 1906년 그의 마지막 작품인 종교 합창곡 《4개의 시편》이 작곡 되었다.<sup>44)</sup>

그리그는 노르웨이의 미래가 전통 민속음악의 재창조에 있다고 믿었다. 그는 낭만주의 음악을 바탕으로 노르웨이의 민속음악과 국민성을 음악적으로 표현해 낸 민족주의 작곡가였다.

---

44) 음악세계 옮김, 『작곡별 명곡해설 라이브러리』, 20:18.

## 2) 그리그 바이올린 소나타의 요약 및 이해

그리그의 바이올린과 피아노를 위한 소나타는 세 곡으로 구성되어 있다. 이 곡들은 그의 작품 뿐 아니라 19세기 후반의 노르웨이 음악의 발전에 있어서 중요한 역할을 했다. 처음 두 개의 소나타 1번(F장조, Op.8)과 2번(G장조, Op.13)에서는 노르웨이 민속음악의 선율적, 리듬적인 양식을 소개하는데 주력했다.<sup>45)</sup>

《바이올린 소나타 1번》은 1865년, 그가 작곡가로서 명성을 얻은 시기에 작곡되었다. 이 소나타는 리스트(Franz Liszt, 1811-1886)에게 주목받으면서 그의 명성과 전망에 엄청난 이점을 주었다. 2악장과 피날레에서는 그리그 모티브(8도-7도-5도)와 강가르 리듬의 사용으로 민속적인 주제와 색채의 다양함을 보여주었다.<sup>46)</sup>

2년 뒤 그가 결혼을 하고 가장 행복했던 시기에 《바이올린 소나타 2번》이 작곡되었다. 이 곡은 ‘민족소나타’로 불릴 만큼 민속적인 요소에서 영감을 많이 받았으며 1867년까지의 그의 작품에 대한 명성을 증명해주는 곡이기도 하다.<sup>47)</sup>

《바이올린 소나타 3번》(c단조, Op.45)은 20년 뒤인 그가 작곡가로서 대성 한 후에 작곡되었다. 이 곡에서는 노르웨이 춤곡에 기반 한 주제들이 등장하기도 해서 「춤곡 소나타」라고도 불린다. 극적 긴장감을 위해 단조를 선택했고 실내악의 효과와 협주곡의 효과를 느끼게 해주는 요소가 교차되어 나오는 것이 특징이다. 앞의 두 소나타와 차이점은 민속적인 요소보다는 내적 음악성에 초점을 두었고 작품의 질적인 면에서 국제적인 수준으로 평가 받는다는 점이다.<sup>48)</sup>

---

45) Edvard Grieg, 「*Sonata Nr.2 G major for Violin and Piano Opus 13*」, edited by Finn Benestad, (Leipzig, London, New York: C.F. PETERS Ltd&Co. KG, 2011), Preface.

46) John Horton, *Grieg*, 140.

47) Edvard Grieg, 「*Sonata Nr.2 G major for Violin and Piano Opus 13*」, edited by Finn Benestad, Preface.

본 논문에서 깊이 다루는 《바이올린 소나타 2번》은 그가 크리스티아니아에서 정착하여 민족적 감성이 깊어졌을 시기에 작곡되었다. 1악장에서는 주제 선율과 리듬적인 요소가 기본구조로 계속해서 사용되었다. 그는 이 모티브를 사용해 전체 악장 간에 통일성을 얻었다. 이것은 g단조 서주의 주제적인 요소와 제시부의 G장조 주제 시작이 서로 다름에도 불구하고 연관이 되어있는 점에서 찾아 볼 수 있다. 1악장은 다양한 섹션들 사이에 간단한 경과구와 짧은 발전부가 특징적이다. 발전부에서는 다양한 방법으로 주제의 요소가 변형된다. 재현부는 제시부의 조성을 그대로 따르는데 주제적 악구의 길이가 4마디에서 6마디로 확장되어 나타났다.

2악장은 다양하고 드라마틱한 1악장과 대조적이다. 구조는 ABA이며(A는 e단조, B는 E장조) 그리그 모티브가 아닌 다른 모티브들의 사용에서도 민속 음악의 영향이 나타난다. B 섹션에는 풍부한 장식음이 전형적인데 바이올린에 ‘카덴차’라는 즉흥적인 요소가 포함되었다.

3악장은 소나타 론도로서 발전부 대신에 E $\flat$  장조로 시작하는 대조적인 중간부분을 위치시켰다. 중간에 새로운 선율적 요소가 등장하는데 스프링당스의 특징을 가진 제시부의 주제와는 다르다. E $\flat$  장조는 재현부로 가는 연결구 끝에서 계속되는 전조(b $\flat$  단조-e $\flat$  단조-a $\flat$  단조)를 통해 조성을 모호하게 만들었다.<sup>49)</sup>

이 곡은 유명한 작가이자 지휘자인 스벤젠(Johan Svendsen)에게 헌정되었다. 초연은 1867년 11월 16일 크리스티아니아에서 그리그의 반주와 함께 노르웨이 바이올리니스트 구드브란 뵘(Gudvrand Bøhn)이 연주하였다.

---

48) 음악세계 옮김, 『작곡별 명곡해설 라이브러리』, 20:65.

49) Edvard Grieg, 『Sonata Nr.2 G major for Violin and Piano Opus 13』, edited by Finn Benestad, Preface.

### Ⅲ. 그리그 《바이올린 소나타 2번》의 1악장 분석

1악장은 서주와 제시부, 발전부, 재현부 그리고 대종결구로 이루어진 소나타 형식이다. 느린 서주는 그리그 바이올린 소나타 1번과 3번에서는 볼 수 없는 2번 1악장에만 나타난 형식적인 특징이다. 1악장의 전체적인 구성은 <표 1>과 같다.

<표 1> 그리그 바이올린 소나타 2번, 1악장 구조<sup>50)</sup>

구성		마디	조성
1. 서주(Introduction)		1-25	g단조
2. 제시부 (Exposition)	(1) 1주제 (P)	26-84	G장조
	(2) 경과구 (T)	85-87	G장조→b단조
	(3) 첫 번째 2주제 (S1)	88-135	b단조
	(4) 두 번째 2주제 (S2)	136-155	D장조
	(5) 소종결구 (C)	156-183	D장조
3. 발전부 (Development)	(1) 제1부분	184-209	-
	(2) 제2부분	210-233	b단조
	(3) 제3부분	234-249	D장조
	(4) 제4부분	250-265	G장조
4. 재현부 (Recapitulation)	(1) 1주제 (P)	266-284	G장조
	(2) 경과구 (T)	285-287	G장조→e단조
	(3) 첫 번째 2주제 (S1)	288-335	e단조
	(4) 두 번째 2주제 (S2)	336-355	G장조
	(5) 소종결구 (C)	356-393	G장조
5. 대종결구 (Coda)	C	394-420	G장조

50) 형식 분석과 용어는 송무경, 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』 제 11장 소나타 형식을 참고 하였다. 약자는 다음과 같다.

P: Primary Theme, T: Transition, S: Secondary Theme, C: Codetta, C: Coda

## 1. 서주 분석

서주는 g단조의 2/4박자이다. 나타냄 말에 있는 Lento doloroso처럼 ‘느리고 애절하게’ 혹은 ‘느리고 비통하게’ 연주되어야 한다. 서주의 어둡고 정적인 분위기는 이어지는 제시부 G장조의 경쾌한 리듬과 선율을 더욱 돋보이게 한다. 서주는 3개의 단락으로 나누었다(마디1-9, 10-19, 20-25).

첫 번째 단락은 4마디의 피아노 반주로 시작한다. 첫 코드 g단조의 i 도는 왼손에 모든 구성음이 포함된 3화음으로 오른손은 3음이 생략된 개방5도이다. 이 개방5도는 그리그의 민속주의적 화성의 특징을 보여준다. 마디2의 오른손은 16분음표의 셋잇단음표와 32분음표의 선율로 안정된 화성감과 대비되는 동적인 움직임을 나타낸다. 마디3, 4에서 I도 화성이 한 옥타브 아래로 다시 올려지는데, 이 때 하성부가 개방5도로 바뀌고 상성부는 3화음이 밀집위치로 되어 더욱 안정감을 준다(악보15).

### <악보 15> 서주, 마디1-4

**Lento doloroso**

The musical score shows the first four measures of the introduction in G minor, 2/4 time. The tempo is marked 'Lento doloroso'. The piece begins with a piano (p) dynamic. The right hand starts with a 3-measure triplet of eighth notes, which is annotated as '개방5도' (open fifth). The left hand plays a series of chords, also annotated as '개방5도'. The text '동적인 움직임' (dynamic movement) is placed over the right hand's triplet. The score ends with a fermata over the final chord, which is also annotated as '개방5도'.

마디5에서 시작하는 바이올린 독주는 셋잇단음표와 6잇단음표 그리고 11잇단음표 등으로 불규칙한 리듬으로 연주된다. 이는 ‘시끄럽게, 떠들썩한’(strepitoso)이라는 지시어에 따라 카덴차적인 성격을 보여준다. 이 부분의 음형은 제시부의 1주제를 암시하고 있기도 하다. 마디6에서 피아노가 바이올린의 끝 음과 맞물려 나오면서 첫 4마디의 피아노와 유사한 형태로 프레이즈를 마무리한다. 이 때 마디6-7은 마디1-2와 동일하지만 마디8-9는 부반감7화음으로 화성의 변화를 보인다(악보 16).

<악보 16> 서주, 마디5-9

두 번째 단락의 마디10-17에서는 두 마디의 짧은 동기가 두 번씩 반복된다. 이것은 동형진행으로 선율이 변형되며 반복됨을 확인 할 수 있다. 바이올린 선율은 반복될 때 6잇단음표와 3잇단음표를 사용하여 리듬에 변화를 주었다. 왼손은 완전 4도권(C→F, B♭→E♭)으로 이루어져 있으며 오른손은 온음과 반음이 섞인 순차진행선율(D→E→F→E→E♭, C→D→E♭→D→D♭)이 진행된다. 이는 그리그의 민속주의적 요소 중 반음계적 진행을 보여준다. 마디18에서 피아노가 바이올린 선율을 이어받고 다음 마디에서 바이올린이 4도위로 반복한다(악보 17).

<악보 17> 서주, 마디10-19

세 번째 단락 마디20-25는 3/4박자, Poco allegro로 곡의 분위기가 바뀐다. 이 부분은 서주와 제시부를 연결하며 제시부의 Allegro vivace를 예비해 주는 역할을 한다. 조표도 바뀌었는데 왼손에 3음을 생략한 G 코드를 배치시켜 장조, 단조 구분을 할 수 없게 했다. 이 또한 개방5도 화음으로 페달 포인트인 드론 베이스의 역할을 하기도 한다. 마디24의 바이올린과 오른손은 G장조의 반감7화음(A-D-F#-E)이다. 마디25의 바이올린의 E $\flat$ 은 결과적으로 g단조의 감7화음이지만 경과적인 사용의 비화성음으로 마디34의 D로 해결된다. 왼손은 여전히 으뜸화음을 지속시킨다(악보 18).

<악보 18> 서주, 마디20-25

**Poco allegro**

20

*p*

*p*

vii°<sub>5</sub>/G    vii°<sub>5</sub>/g

개방5도 → 드론베이스 효과

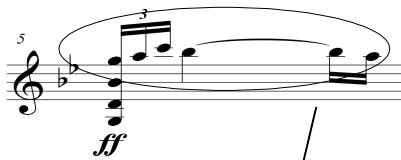
## 2. 제시부 분석

제시부는 3/4박자, Allegro vivace의 빠르기로, 1주제와 경과구, 두 개의 2주제와 소중결구로 구성되었다. 경과구가 3마디로 아주 짧다. 1주제는 G장조이며 첫 번째 2주제는 장3도 위의 b단조, 그리고 두 번째 2주제는 첫 번째 2주제의 단3도 위인 D장조이다. 1주제와 두 번째 2주제는 전형적인 소나타 형식에 부합하는 조성적 관계를 가졌다(G장조→D장조).

### 1) 1주제(Primary Theme)

1주제는 aba' 세 단락으로 나눌 수 있다(1단락: 마디26-47, 2단락: 마디48-67, 3단락: 마디68-84). 마디26에서 33까지의 1주제는 G장조로 민속리듬의 특징인 셋잇단음표와 부점 리듬이 사용되었다. 따라서 리드미컬하고 경쾌한 분위기가 특징적이다. 먼저 피아노가 8마디에 걸쳐 주제를 연주한다. 마디26-27의 주제 선율에는 마디5 바이올린 선율이 다시 등장하는데 16분음표에서 8분음표로 음가가 2배 늘어났다(악보 19a). 왼손에는 두 번째 박에 악센트가 있어서 3/4박자의 강약이 바뀌어 민속춤 리듬을 연상시킨다. 또한 개방5도와 개방4도가 쓰여 민속적인 분위기가 더욱 강조된다. 마디26-29는 하나의 동기로서 마디30-33까지 반복된다. 마디29에서 V<sup>7</sup>화음의 반중지로, 마디33에서는 I도 화음으로 마무리 한다(악보 19b).

<악보 19a> 서주 바이올린의 주제적 리듬



<악보 19b> 제시부, 1주제, 마디26-33

Musical score for Example 19b, showing piano accompaniment for measures 26-33. It includes tempo markings like "Allegro vivace" and "p", and annotations such as "셋잇단음표" (triplets), "부점 리듬" (dotted rhythm), "개방5도" (open fifth), and "개방4도" (open fourth).

마디34-39는 두 마디씩 짧은 모티브가 반복된다. 이 부분에서는 바이올린과 피아노의 반음계적 하행이 특징이다. 마디34-35는 D음을 중심으로 진행된다. 바이올린은 D음을 중심으로 하성부가 반음계적 하행(D→C#→C♭→B)을 하고 오른손은 D음을 옥타브로 유지한 채로 중간성부가 세 번째 박자부터 바이올린의 하성부와 함께 움직인다. 왼손은 중간성부에 D음이 놓이고 옥타브

관계인 상성부와 하성부가 온음과 반음이 섞이어 순차적으로 하행한다 (C-B-A-A<sup>b</sup>-G, G-F<sup>#</sup>-E-E<sup>b</sup>-D, C-B-A-A<sup>b</sup>-G). 마디36-37에서는 중 심음이 5도 위인 A음으로 이동하여 반복되었다. 마디38에서는 4도 상행하여 마디34보다 피아노는 한 옥타브 위, 바이올린은 두 옥타브 위를 트레몰로로 연주한다. 이는 선율을 더욱 강조함과 동시에 마디42까지의 *mf-piu f-ff*의 확대된 셈여림으로 분위기를 고조시킨다(악보 20).

<악보 20> 제시부, 1주제, 마디34-41

The musical score consists of two systems. The first system (measures 34-37) shows a piano accompaniment with chords in the left hand and a violin melody in the right hand. The piano part starts with a dynamic of *mf* and moves to *piu f*. The violin part starts with a dynamic of *f* and moves to *piu f*. The second system (measures 38-41) shows a piano accompaniment with chords in the left hand and a violin tremolo in the right hand. The piano part starts with a dynamic of *ff* and moves to *sf*. The violin part starts with a dynamic of *ff* and moves to *sf*. A section starting at measure 38 is marked 'D 트레몰로 연주'.

마디42-47은 갑자기 *p*로 바뀌며 음역대도 점차 낮아져 다음 단락으로 넘어가는 연결구 역할을 한다. 마디42-43의 피아노는 단조와 장조 화음을 번갈아 연주하며 바이올린은 장조에 맞춰 선율을 트레몰로로 연주한다. 마디44-45에

서는 바이올린과 피아노 모두 앞의 두 마디를 한 옥타브 낮춰 반복하였고 셈여림도 *pp*로 변하였다. 이 때 바이올린의 트레몰로는 피아노 화음의 메아리 같은 효과를 준다. 마디46-47은 왼손이 B $\flat$ 을 옥타브로 끌어주고 바이올린과 오른손의 상성부가 3도 병진행(B $\flat$ , D $\rightarrow$ A $\flat$ , C)한다(악보 21).

<악보 21> 제시부, 1주제, 마디42-47

The musical score shows three systems of music. The first system (measures 42-43) features a violin part with a tremolo effect (labeled 'p 메아리 효과') and a piano accompaniment with chords. The second system (measures 44-45) continues the piano accompaniment with chords. The third system (measures 46-47) shows the violin part with a 3rd interval progression (labeled '3도 병진행') and the piano accompaniment with chords. Dynamics include *p* and *pp*. The bass line in the piano part shows a 3rd interval progression: B $\flat$ , D $\rightarrow$ A $\flat$ , C.

1주제의 두 번째 단락은 마디48에서 시작된다. 마디48-60에서는 G장조로 진행되던 조성이 G에올리안 선법으로 바뀌었다. 이는 그리그의 민속주의적 선율의 선법적 음계의 특징이다(악보 22a). 바이올린과 오른손에는 마디26의 리듬이 변형된 모티브a가 등장한다. 선율은 계속해서 못갓춘마디로 진행된다.

마디48에서 오른손은 8분음표로 이루어진 G에올리안 음계의 선율을 연주한다. 바이올린은 G음을 옥타브로 유지키고 왼손은 E $\flat$ 과 B $\flat$ 으로 구성된 개방5도 화음을 바이올린과 함께 끌어주고 있다. 이 화음은 드론 베이스의 민속적 음향을 표현하였다. 못갓춘마디로 시작하는 마디50부터 셋잇단음표와 부점, 4분음표로 이루어진 세 박자의 모티브가 반복되는데 마디26의 주제 선율이 변형된 것이다. 여기서 바이올린과 오른손은 3도 관계로 병진행(G-B $\flat$ )한다. 왼손은 4분음표와 2분음표의 리듬을 반복하는데 상성부는 B $\flat$ 을 유지한

채로 하성부가 3도 상행(E<sup>b</sup> → G)하였다. 마디52-55는 바이올린과 오른손이 선율을 한 옥타브 낮추어 앞의 4마디를 반복한다(악보 22b).

<악보 22a> G에올리안 선법



<악보 22b> 제시부, 1주제, 마디48-55

3도 병진행

G에올리안 선법

개방5도 → 드론베이스 효과

52 → 옥타브 하행 후 반복

pp

마디55의 세 번째 박부터 피아노와 바이올린이 분리된다. 썸여림이 갑자기 *pp*로 긴장감을 주며 분위기를 전환시킨다. 마디55-58은 바이올린과 오른손이 함께 연주하던 모티브를 오른손 상성부가 이어받았다. 여기서 바이올린과 오른손의 하성부, 왼손의 상성부는 붙임줄로 연결된 4분음표와 2분음표의 리듬

을 반복한다.

바이올린은 옥타브로 된 G음을 반복하여 페달 포인트의 효과를 주었고 첫 박의 악센트는 당김음의 느낌을 확실하게 살려 주었다. 오른손은 음역대가 더욱 낮아졌다. 상성부의 모티브는 중심음이 D<sup>b</sup>으로 이동하였다. 이 선율은 두 번째 박에서 반음하행(D<sup>b</sup>→C) 한다. 오른손의 하성부와 왼손의 하성부는 바이올린 리듬과 함께 각각 G음과 B<sup>b</sup>을 유지시킨다. 왼손은 4분음표와 2분음표의 리듬으로 분리되었다. 하성부는 반음하행(F<sup>b</sup>→E)을 하여 4도와 5도의 화성을 반복 한다.

마디58-60에는 오른손의 모티브가 부점과 4분음표로 구성된 두 박자 리듬으로 축소되어 세 박자 진행이 두 박자로 바뀌었다. 두 박자의 모티브는 세 번 반복되는데 반복 될 때 마다 첫 음이 반음계 진행(D<sup>b</sup>→C→C<sup>#</sup>)을 한다. 바이올린은 G음을 옥타브로 두 박자씩 끌어주고 왼손의 하성부는 두 박자 단위로 반음계 진행(E<sup>b</sup>→E→E<sup>b</sup>)을 한다(악보 23).

<악보 23> 제시부, 1주제, 마디55-60

마디61-67은 7마디에 걸쳐 바이올린과 피아노의 음역대가 상승한다. 마디 61은 바이올린의 당김음으로 시작된 G음 옥타브의 하성부가 4도, 3도, 3도, 3도 순으로 상행(G→C<sup>#</sup>→E→G→B)하였다. 마디62부터는 모티브a가 변형된 모티브a'가 등장하면서 두 마디의 짧은 동기가 세 번 반복된다. B음으로 시작

한 모티브a'는 점2분음표에서 E로 도약한다. 마디64-65에서 선율이 반복되고 마디66-67은 바이올린 선율이 4도 상행하여 E로 시작한 동기가 C를 향해 도약하였다가 반음 하행하여 마디68로의 연결을 돕는다.

마디61-67의 화성은 부속화음과 부감7화음으로 V도를 향하고 있다. 오른손 화음은 마디60의 세 번째 박인 G음을 시작으로 상성부와 하성부가 옥타브 관계로 온음과 반음이 섞여서 진행된다(G→A→A♯→B, B♭→A→B♭→B). 이 때 중간성부는 C♯을 유지한다. 마디65에서는 반음하행과 5도 상행(B♭→A→E)을 통해 음정이 도약하였다. 마디66의 V<sup>9</sup>화음은 이 마디67에서 V<sup>7</sup>화음으로 진행되며 상성부는 E→F로 계속해서 상승하여 바이올린 선율과 함께 긴장감을 최고조 시킨다.

왼손은 개방4도 화음을 오른손의 리듬에 맞춰 반복하다가 마디65의 세 번째 박에서 A음이 옥타브로 연주되면서 중간 성부가 D음으로 하행하였다. 이 화음은 개방4도와 개방5도의 성질을 모두 가지고 있다. 마디67에서는 급격한 11도 도약을 하며 오른손과 함께 V<sup>7</sup>도 화음을 올려준다(악보 24).

<악보 24> 제시부, 1주제, 마디60-67

세 번째 단락 a'는 마디68-84로 바이올린 선율에는 마디26-29에 등장한 4마디의 주제선율이 변형되어 나타난다. 음정은 한 옥타브 높아졌으며 셈여림은 *f*로 확대되었다. 마디68-71은 바이올린이 4마디의 주제선율을 옥타브 높

혀 연주한다. 피아노는 마디68에서 마디26과 같이 약박에 악센트가 있는 화음을 연주한다. 첫 음의 G 옥타브는 페달 포인트의 역할을 한다. 이 마디는 마디69에서 반복되며 마디70-71에서는 바이올린 선율에 맞춰 4분음표 스타카토로 I → vi → iii → V<sup>7</sup>의 화성진행을 한다(악보 25).

<악보 25> 제시부, 1주제, 마디68-71

마디72-79의 바이올린에서는 주제 선율이 확장되어 나타난다. 피아노 반주에는 8마디에 걸친 반음계적 진행이 두드러진다. 마디72에서는 *pp* 로 갑작스러운 셈여림의 변화를 주었고 마디78까지 주제 선율이 7마디로 확장되면서 셈여림도 *ff* 까지 확대 된다. 마디72-75은 마디68-69의 선율 중 부점 부분이 꼬리를 물 듯 확장되었다. 마디76-78은 마디70-71의 선율이 변형되어 늘려졌는데 헤미올라를 사용하여 리듬에 변화를 주면서 점차 하행한다.

마디72부터 마디79까지 왼손이 8마디에 걸친 G부터 B까지 반음계적인 하행을 한다. 왼손의 8분음표와 오른손의 8분음표 두 개가 합쳐져 셋잇단음표를 이루고 있고 왼손은 스타카토지만 오른손은 이음줄로 연주된다. 마디76까지 스타카토 단음으로 진행되던 왼손은 마디77-79에서 옥타브로 연주되며 음가가 두 박으로 길어졌다(악보 26).

<악보 26> 제시부, 1주제, 마디72-79

마디80-84는 *ff* 의 셈여림과 부점 리듬의 반복으로 더욱 활기차고 경쾌한 분위기를 살렸다. 마디80-81에서 바이올린과 오른손은 선율을 주고받는 형태로 연주된다. 선율의 중심음은 G이며 부점으로 이루어진 3박자 단위의 리듬이 두 번 반복된다. 마디82부터는 두 파트가 병진행하면서 2박자 단위로 리듬이 축소된다. 마디80-81 왼손은 약박에 강세를 주는 화성 반주를 한다. 첫 박에 3음이 생략된 개방5도 화음을 올려주어 페달 포인트의 효과를 주었고 4분음표와 2분음표로 이루어진 세 박자 진행이 마디82부터 4분음표 두 개인 두 박자 진행으로 변화했다. 마디84에서는 I 도 화음의 완전정격중지(PAC)로 끝맺는다(악보 27).

<악보 27> 제시부, 1주제, 마디80-84

2) 경과구(Transition)

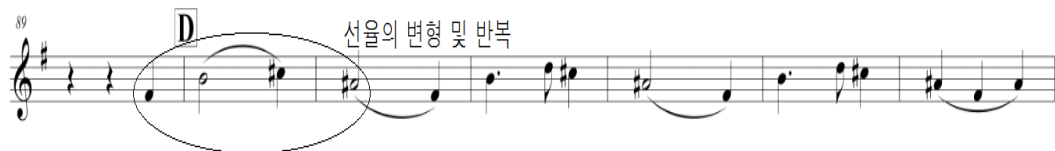
마디85-87에는 세 마디의 짧은 경과구가 위치한다. 경과구는 1주제를 마치는 강한 종지 뒤에 시작되는데 마디84에서 완전 I도 종지를 찾을 수 있다. 마디85-86 바이올린은 음정 간격이 5도, 6도, 6도로 이루어진(G-D, D-B, B-G) 넓은 음역의 I도 화음을 연주한다. 마디85의 왼손과 오른손도 I도 화음을 눌러주는데 하성부와 중성부는 모두 3음이 생략된 개방5도(G-D)로 이루어져 있다. 마디86의 오른손은 3음이 포함된 I도로 더욱 화성적 안정감을 주었고 왼손은 G음을 옥타브로 올려주다가 마디87의 세 번째 박에서 A음으로 상행하여 첫 번째 2주제와의 조성적 연결을 자연스럽게 하였다(악보 28).

<악보 28> 제시부, 경과구, 마디85-87

3) 첫 번째 2주제(Secondary Themes 1)

첫 번째 2주제는 aa'b의 세 단락으로 나뉜다(1단락: 마디88-104, 2단락: 마디105-119, 3단락: 마디120-135). 첫 번째 단락은 b단조이며 *p*의 썸머림과 ‘조용한, 차분한’(tranquillo) 지시어는 정적인 분위기를 더욱 효과적으로 표현한다. 4분음표와 2분음표의 긴 음가의 음표를 사용하였고 강박에 악센트가 온다. 마디88-104의 바이올린은 새로운 선율을 제시한다. 마디89-95의 선율은 모티브를 점차 발전시키며 반복하는 동형진행의 모양을 갖고 있다. 못갓춘마디로 시작한 바이올린은 마디89의 세 번째 박부터 마디91의 첫 번째 박까지 4분음표와 2분음표로 이루어진 b단조 화성단음계선율을 모티브로 사용한다. (악보 29).

<악보 29> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디89-95 바이올린 파트



마디88의 피아노는 b단조의 i도 화음을 첫 코드로 올려주어 조성의 느낌을 확실하게 전달하였고 동시에 페달 포인트의 효과를 주었다. 첫 코드 이후 하나의 4분 썸머림과 두 개의 4분음표로 이루어진 리듬이 반복된다. 오른손과 왼손이 옥타브 관계로 같은 화성을 연주하는데 마디88-89는 계속해서 i도 화음을 올려준다. 마디90부터 피아노의 중간성부가 바이올린 선율과 함께 단3도 병진행(B-C#-A#, D-E-C#) 한다. 양손 모두 i도 화음을 유지한 상태로 중간 성부가 움직이지만 마디90의 첫 박(모티브의 끝음) A#의 오른손 화성은 V도 화음으로 변화하였다(악보 30).

<악보 30> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디88-91

이 모티브는 변형되어 두 번 반복되는데 피아노는 동일하게 두 번 반복된다. 마디96에서 바이올린의 A#이 갑자기 A♮으로 하행하면서 화성색채의 변화를 주었다가 다음마디에서 7도 도약한다. 오른손은 바이올린 음이 A♮로 변화함에 따라 하성부와 중간 성부가 모두 반음하행 한 단조 코드를 4박 동안 유지시킨다. 마디97에서 왼손의 중간성부가 반음하행(E→D♯)하여 B장조의 I도 코드로 화성이 해결되었다.

마디98-99 바이올린은 마디92-93의 선율이 변형되어 등장하였고 마디 101-104에서 b단조의 i도 선율로 점차 하행(F♯→D→B)하며 프레이징을 마무리 했다. 마디98-99의 오른손은 장3도와 단3도의 화음을 번갈아 연주하여 색채에 변화를 주었다. 전체적인 화성은 B장조의 IV에서 b단조의 VI로 변화하였다. 마디100에서 4마디동안 연주되는 b단조 i도의 아르페지오는 마지막 b음이 프레이즈의 끝음이자 마디104의 시작음으로 작용되었다(악보 31).

<악보 31> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디96-104

96

*pp*

*pp* 장 단

IV/B VI/b

b단조 i 도 아르페지오

*p*

마디104-111은 두 번째 단락으로 마디88-95의 주제가 반복되었다. 바이올린 선율에는 b단조 음계 대신 B에올리안 선법(B Aeolian mode)이 사용되었다(악보 32a). 이로 인해 선율의 대비를 주었으며 민속요소인 선법적 음계의 사용을 확인 할 수 있다. 피아노는 마디88-95와 형태가 동일하지만 화성 진행에 차이가 있다. 모티브의 끝음(A $\flat$ )마다 왼손이 i 도 화음을 벗어나 3음이 생략된 V도 화음으로 진행되었다(마디 32b).

<악보 32a> B에올리안 선법

<악보 32b> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디104-107

마디112-119에서는 세 번째 단락의 G장조로 자연스러운 연결을 위해 e단조로 잠시 전조되었다. 바이올린은 마디96-101의 선율을 e단조로 변형해 반복하였다. 피아노는 마디112에서 G장조의 반감7화성을 올려주었다가 마디115에서 e단조의 V도로 진행하며 마디116-119의 네 마디 프레이즈를 연주한다 (악보 32).

<악보 33> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디112-119

세 번째 단락의 마디120-135는 두 번째 2주제로 넘어가는 연결구 역할을 한다. 바이올린에서 계속적으로 등장하는 D음이 다음 섹션의 조성을 암시하고 있다. 이 부분에는 네 마디 모티브가 세 번 변형되어 반복되었다. 이 또한 그리그의 민속주의적 선율의 반복에 해당한다. 마디120-123의 바이올린은 4마디에 걸쳐 온음계적 순차상행 보인다(D→E→F#).

오른손은 5개의 8분음표로 구성된 펼침 화음반주를 하고 있다. 두 번째 8분음표는 바이올린 선율을 따라 진행 된다. 마디120에서 B로 시작한 오른손은 마디122에서 반음 하행한다. 왼손은 화성반주를 하고 있다. 마디120-121의 왼손은 상성부가 온음상행(B→C#)하였다가 마디122에서 하성부가 반음하행(G→F#)하여 개방5도 화음을 올려준다(악보 34).

<악보 34> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디120-123

마디124-127은 앞의 네 마디가 반복 되는데 마디125에서 바이올린의 리듬이 변형되었다. 마디128-131에서는 모티브가 2마디로 축소되어 두 번 반복되었다. 바이올린이 네 마디에 걸쳐 반음계적 진행(D→D#→E→F#)을 보이다가 마디131에서 F#로 단6도 상행한다. F#은 두 마디동안 지속된 후 반음계적 하행(F#→E→Eb)을 통해 D장조로 연결된다. 오른손은 바이올린의 첫 박

자음정을 따라 두 번째 8분음표가 반음상행하며 왼손은 하성부가 G음을 유지하면서 상성부가 반음계적 상행(B→C $\flat$ →C $\sharp$ →D $\flat$ )을 한다. 마디132에서는 뒤에 나올 조성의 암시로 d단조의 iv7화음을 두 마디동안 끌어주다가 마디 134에서 오른손의 중간성부와 왼손의 상성부가 반음하행(F $\flat$ →E)한다(악보 35).

<악보 35> 제시부, 첫 번째 2주제, 마디128-135

The musical score shows measures 128-135. The violin part (top staff) begins with a circled motif in measure 128, labeled '모티브의 축소'. The piano accompaniment (bottom staves) features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'cresc.' and 'sf'. Performance markings include 'rit.' and 'iv7/d'.

4) 두 번째 2주제(Secondary Themes 2)

조성이 G장조의 딸림조인 D장조로 변화였다. 마디136-153에서는 주제 선율에서 찾을 수 있는 부점 리듬이 반복적으로 사용되었다. 화성진행은 네 마디에 걸쳐 해결된다. 마디136-139의 바이올린은 D장조 음계의 부점 리듬 선율을 옥타브 아래로 반복하여 연주한다. 왼손은 딸림음인 A음을 트레몰로로 연주하여 긴장감을 줌과 동시에 페달 포인트의 역할을 했다. 오른손은 D장조의 I도 화음을 기준으로 진행된다(악보 36).

<악보 36> 제시부, 두 번째 2주제, 마디136-139

마디140-143의 바이올린은 중심음이 E로 이동하여 선율이 반복된다. 오른손의 상성부와 중간 성부에서는 반음계적 하행(E $\flat$ →D $\sharp$ , C $\flat$ →B)을 찾을 수 있다. 마디144-147은 중심음이 F $\sharp$ 로 상행하여 크레센도와 함께 분위기를 고조시키는 역할을 했다. 네 마디의 모티브가 두 마디로 축소되었고 바이올린 혼자 연주하던 선율이 오른손과 한마디씩 주고받는 형태로 변화하였다. 왼손은 A음을 옥타브로 연주하며 D장조의 딸림음을 계속적으로 강조한다(악보 37).

<악보 37> 제시부, 두 번째 2주제, 마디144-147

마디148-151에서도 바이올린과 오른손이 3도 관계로 선율을 주고받는다. 화성은 V<sup>7</sup>화음과 I도 화음이 한마디씩 번갈아 가며 진행되는데 I도 화음에는 피아노와 바이올린 모두 3도가 생략된 개방5도 화성이 쓰였다. 왼손에는 2분음표와 4분음표로 이루어진 리듬이 반복된다.

마디152-155에는 피아노가 선율을 넘겨받는다. 마디152-153 두 마디동안 V<sup>7</sup>화성이 유지되며 바이올린은 A음을 옥타브로 지속시키고 있다. 마디154에서 바이올린과 피아노는 각각 셋잇단음표와 부점 리듬을 사용하여 서로 다른 리듬의 조합으로 헤미올라 리듬의 느낌을 주었고 마디155에서 옥타브로 V도 화음을 강조하여 D장조의 조성을 확립시켰다. 셈여림은 *ff*까지 확장되어 제시부의 클라이맥스로 향하고 있음을 보여준다(악보 38).

<악보 38> 제시부, 두 번째 2주제, 마디148-155

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 148-151. In measure 148, the violin plays a quarter note G4 and the piano plays a quarter note G4. In measure 149, the violin plays a quarter note A4 and the piano plays a quarter note A4. In measure 150, the violin plays a quarter note B4 and the piano plays a quarter note B4. In measure 151, the violin plays a quarter note C5 and the piano plays a quarter note C5. The piano part in measures 148-151 has a bass line of G4, B3, G4, B3. The second system covers measures 152-155. In measure 152, the violin plays a half note A4 and the piano plays a half note A4. In measure 153, the violin plays a quarter note A4 and the piano plays a quarter note A4. In measure 154, the violin plays a triplet of eighth notes G4, A4, B4 and the piano plays a dotted quarter note G4. In measure 155, the violin plays a quarter note C5 and the piano plays a quarter note C5. The piano part in measures 152-155 has a bass line of G4, B3, G4, B3. The score includes annotations such as '개방5도' (open 5th), '개방4도' (open 4th), 'V<sup>7</sup>', 'A', '3', and 'ff'.

5) 소종결구(Codetta)

마디156-171에는 첫 번째 2주제의 선율이 발전되어 나타난다. 마디153-161의 바이올린은 마디89-95의 선율에 꾸밈음이 더해졌다. 이 꾸밈음은 장식음으로 민속요소의 선율적 특징을 나타낸다. 피아노는 오른손이 화음을 한 박씩 굴려주고 왼손은 옥타브로 된 4분음표 세 개를 스타카토로 연주한다. 마디 156-161의 강박에서는 오른손과 왼손이 3도 관계로 병진행(F#, D→G, E→A, F#→B, G→A, F#→G, E)한다. 마디162의 피아노는 D음을 시작으로 두 마디에 걸친 아르페지오 상행을 한다(악보 39).

<악보 39> 제시부, 소종결구, 마디156-163

The musical score for measures 156-163 is presented in a two-staff format. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. Measure 156 begins with a G major chord. The violin part features a melodic line with a '꾸밈음' (ornament) annotation. The piano accompaniment consists of a left hand playing a 3rd interval progression ('3도 병진행') and a right hand playing arpeggiated chords ('아르페지오 상행') starting from a D note in measure 162. A dynamic marking of 'sf' (sforzando) is placed above the piano part in measure 162. The score concludes with a D note in the piano part at the end of measure 163.

마디164-171의 바이올린은 마디97-101의 선율이 점차 상행하면서 세 번 반복되었다. 반복될 때마다 음정은 점차 상행하여 음역대를 높이고 있다. 피아노는 아르페지오 반주가 계속되는데 두 마디마다 3도씩 상행하여 장조, 단조의 음계가 번갈아가며 연주된다(G→b→D→f).

마디172-173에서 바이올린의 선율은 마디66에 있는 모티브a'의 변형이 반복된다. 이 선율은 마디175의 세 번째 박부터 순차 상행하는 4분음표(B→C#→D)를 세 옥타브에 걸쳐 하행시켜 점차 음역대를 낮추었다. 피아노는 왼손에 못갖춘마디로 시작하는 I 도의 개방5도 화음을 페달 포인트로 배치시켰다. 오른손은 셋잇단음표를 옥타브 관계로 순차 상행시켜 마디173에서 바이올린과

함께 선율을 화성으로 연주한다(악보 40).

<악보 40> 제시부, 소중결구, 마디171-173

마디175-183은 피아노의 오른손과 바이올린 선율이 합쳐지며 셋잇단음표와 4분음표 두 개로 구성된 모티브가 옥타브 하행하며 세 번 반복된다. 마디 178-179에는 종지적 화음이(V→I) 헤미올라 리듬으로 반복되어 나타나며 마디180-183에서 두 마디씩 음가가 확장되어 완전한 종지를 이룬다. 왼손은 오른손 모티브의 길이에 따라 계속해서 개방5도 화음을 끌어주고 있다(악보 41).

<악보 41> 제시부, 소중결구, 마디175-183

### 3. 발전부 분석

발전부는 총 4개의 부분으로 구성된다. 제1부분은 뚜렷한 조성이 확립되지 않았고 제2부분은 b단조, 제3부분은 D장조, 제4부분은 G장조로 분석된다. 각각의 파트에는 제시부의 선율, 화성, 리듬의 요소들이 변화되어 반복적으로 나타난다. 발전부의 구성을 <표 2>로 정리해 보았다.

<표 2>

구성	조성	마디	발전된 요소
제1부분	-	184-209	P
제2부분	b단조	210-233	S1
제3부분	D장조	234-249	P
제4부분	G장조	250-265	P+S1

#### 1) 제1부분

제1부분은 마디184-209이며 세 개의 단락으로 나눌 수 있다. 첫 번째 단락(마디184-191)과 두 번째 단락(마디192-199)은 8마디로 반복되었지만 세 번째 단락(마디200-209)은 10마디로 길이가 확장되었다. 전체적인 조성은 뚜렷하지 않으나 제2부분의 b단조를 향해 움직이고 있다. 제1부분에서는 바이올린과 오른손에서 선율이 변형된 모티브a가 번갈아 가며 등장하는 것이 특징이다. 모티브a는 약박으로 시작하는 못갓춘마디로 G음이 중심이지만 마디185는 강박으로 시작하는 G#음을 중심으로 진행된다. 섹션이 반복 될 때마다 모티브의 음정이 단3도씩 상행한다.

세부적으로 살펴보자면 먼저 첫 번째 단락의 마디184에서 왼손이 4분음표를 스타카토로 연주하고 오른손은 왼손의 베이스음을 옥타브로 올려주고 있다. 이어지는 마디185에서 바이올린은 변형된 모티브를 설명한다(악보 42).

<악보 42> 발전부, 제1부분, 마디184-185

마디186-187은 앞의 두 마디의 반복이다. 이제 주제는 바이올린에서 피아노로 넘어간다. 마디188-189의 오른손은 바이올린의 모티브를 이어받았다가 마디199에서 주제의 마지막 b음을 생략하고 G#음이 옥타브 도약하여 하행하는 셋잇단음표의 패시지를 연주한다. 셋잇단음표의 패시지는 서주 바이올린의 카덴차적인 성격과 유사한 느낌을 준다.

왼손은 상성부와 하성부가 반음계 진행(D#→E→F $\flat$ , F→E→D#→D→C)을 하다가 마디190-191에서 오른손 패시지의 첫음과 끝음에 맞춰 화음을 연주한다(악보 43).

<악보 43> 발전부, 제1부분, 마디188-191

두 번째 단락은 첫 번째 단락의 반복으로 볼 수 있다. 피아노의 중심음은 F에서 G#으로 옮겨졌고 마디192의 왼손화음은 마디184의 감7화음이 기본위치로 바뀌었다. 오른손은 역시 왼손의 베이스음을 올려주고 있다. 피아노의 중심이 바뀌었듯이 바이올린의 중심도 G#에서 B로 이동하였다(악보 44).

<악보 44> 발전부, 제1부분, 마디192-193

Musical score for measures 192-193. The score is in G major (one sharp). Measure 192 shows a piano part with a G# chord and a violin part with a B note. Measure 193 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Dynamics include pp and arco 3.

세 번째 단락은 첫 번째 단락의 반복이지만 오른손의 셋잇단음표 패시지가 확장되어 길이가 10마디로 늘어났다. 중심음의 이동은 바이올린과 왼손 모두 단3도 상행(B→D, G#→B) 하였다. 화성은 마디206-209에서 b단조의 V도로 진행되어 다음 섹션의 조성을 예비해주고 있다(악보 45).

<악보 45> 발전부, 제1부분, 마디200-209

Musical score for measures 200-209. The score is in G major (one sharp). Measure 200 shows a piano part with a B chord and a violin part with a B note. Measure 201 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 202 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 203 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 204 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 205 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 206 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 207 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 208 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Measure 209 shows the piano part with a B chord and the violin part with a B note. Dynamics include pp and arco 3.

206

pizz.

80

패시지의 길이 확장

ff

V<sub>6</sub>/b

p

## 2) 제2부분

제2부분은 못갓춘마디로 시작하는 마디210부터 233까지이다. 이 부분도 세 단락으로 나눌 수 있는데 구조는 8마디로 구성된 a(마디210-217)a'(마디218-225)b(마디226-233)이다. 조성은 b단조이지만 계속해서 전조가 이루어진다. 바이올린과 왼손에서 제시부의 첫 번째 2주제(S1)의 선율(악보 29)이 변형되어 나타났다. a와 a' 단락에서는 피아노가 주제를 리드하고 바이올린이 세 박자 뒤에서 따라가지만 b에서는 바이올린과 피아노가 같이 가고 있다.

제 2부분을 세부적으로 살펴보자면 첫 번째 단락에서는 첫 번째 2주제의 선율이 왼손에서 같은 b단조 화성단음계로 연주된다. 바이올린은 왼손의 선율을 b단조의 자연단음계로 모방한다. 선율은 짧은 모티브가 리듬에 변화를 주면서 반복되고 있다. 이것은 선율의 동형진행으로 그리그의 민속주의적 선율의 특징이다. 오른손은 쉼표와 2분음표로 구성된 리듬으로 i도와 V도를 번갈아 가며 연주한다(악보 46).

<악보 46> 발전부, 제2부분, 마디209-217

두 번째 단락에서는 선율의 중심음이 B에서 E로 이동하여 반복되었다. 이것은 마디226의 g단조로 가기 위한 전조 과정이다.

세 번째 단락은 셈여림이 *pp*로 바뀌면서 모방하며 진행되던 바이올린과 왼손이 3도 관계로 병진행 한다. 마디226-229의 바이올린은 B $\flat$ 을 중심으로, 왼손은 G를 중심으로 시작된 선율은 마디229에서 반음상행(B $\flat$ →B $\natural$ , G→G $\sharp$ )하였다. 다시 반음 상행하여 a단조의 선율로 이동한 바이올린은 마디233에서 한 번 더 반음계 상행(C→C $\sharp$ , A→A $\sharp$ )하였다. 오른손은 D $\natural$ 을 옥타브 트레몰로로 연주하며 페달 포인트 역할을 하며 제3부분의 조성을 암시하고 있다(악보 47).

<악보 47> 발전부, 제2부분, 마디225-233

### 3) 제3부분

제3부분은 모티브a의 축소된 선율이 바이올린 파트에 반복적으로 나타난다. 마디234-237의 바이올린은 D장조의 모티브를 네 마디에 걸쳐 옥타브 상행과 두 번의 하행으로 반복하였고 피아노 반주는 넓은 화성 도약을 보여준다. 왼손은 4분음표와 2분음표로 구성된 리듬을 반복하며 오른손이 왼손의 2분음표와 함께 D장조 I도 화음을 페달 포인트로 올려준다. 이 때 왼손의 4분음표는 반음계 진행(B→C→B→B<sup>b</sup>)을 한다(악보 48).

#### <악보 48> 발전부, 제3부분, 마디234-237

마디238-241은 앞의 네 마디가 d단조의 모티브로 반복되었다. 왼손의 4분음표는 계속해서 반음계 진행(A→B<sup>b</sup>→A→A<sup>b</sup>)을 하고 있다. p로 시작했던

셈여림은 점차 크레센도가 되어 긴장감을 고조시킨다.

마디242-245는 한 마디였던 모티브가 두 마디로 확장되어 두 번 반복된다. 피아노는 오른손의 중간성부와 왼손의 상, 하성부가 D음을 지속시킴과 동시에 나머지 성부가 반음하행(B→B $\flat$ , A→G $\sharp$ )하며 마디246으로 향하고 있다(악보 49).

<악보 49> 발전부, 제3부분, 마디238-245

마디246-249에서 바이올린 선율은 두 마디로 확장되었던 모티브가 4 마디로 더욱 늘어났고 중심음이 G로 변하였다. 피아노 반주는 밀집위치의 8분음표 연타로 풍성한 울림을 주며 바이올린의 악센트와 셈여림(*piu f*), ‘음가를 충분히’(*sostenuto*)의 지시어는 긴장감을 절정으로 끌어올린다(악보 50).

<악보 50> 발전부, 제3부분, 마디246-249

#### 4) 제4부분

제4부분은 못갓춘마디로 시작하는 마디250-265이며 재현부로 가기 위한 재경과구로 볼 수 있다. 조성은 G장조로 돌아왔다. 썸여림은 *ff* 로 발전부의 클라이맥스를 보여주고 있다. 마디257까지 피아노가 주선율 역할을 하고 있다. 피아노에는 첫 번째 2주제의 모티브가 G장조의 화성으로 연주되었다. 왼손은 못갓춘마디로 시작하는 첫 박마다 V도인 D음을 옥타브로 올려주며 페달 포인트의 효과를 주었다. 바이올린에는 1주제 요소의 부점 리듬이 D음을 중심으로 나타난다.

마디253에서 바이올린의 선율이 G음을 중심으로 상행하였고 마디255-256에는 그리그 모티브라 불리는 8도-7도-5도(G-F#-D)의 선율이 쓰였다. 피아노 선율도 B음을 중심으로 3도 상행하였다. 마디256-257은 바이올린과 피아노가 모두 중심음이 2도 하행하여 앞의 두 마디가 반복되었다(악보 51).

#### <악보 51> 발전부, 제4부분, 마디249-257

The musical score for measures 249-257 is presented in two systems. The first system (measures 249-253) features a piano accompaniment with a bass line of octaves and chords, and a violin part with a melodic line. Annotations include 'a tempo', 'N', 'ff', and '첫 번째 2주제 모티브' pointing to a specific piano chord. The second system (measures 254-257) continues the piano accompaniment and violin part. Annotations include 'V의 페달 포인트' pointing to a bass note, and '그리그 모티브' pointing to a violin melodic phrase. The score is in G major and includes dynamic markings like *ff* and tempo markings like *a tempo*.

마디258의 바이올린에는 모티브a'의 선율이 변형되어 나타났다. 피아노는 못갖춘마디로 D음을 페달 포인트로 주고 첫 박을 *sf* 로 강조하면서  $V^7/V$ 의 화음을 올려주고 있다. 이 마디는 마디261까지 네 번 반복되다가 마디262에서 피아노가  $V^7$ 도 화음으로 끝맺는다.

마디263-265는 피아노 반주부가 급격히 음역대를 낮추어 재현부로 향하는 코드 진행을 한다. 마디마다 오른손은 D음의 옥타브를 중심으로 중간성부가 상행하고 왼손은 중간성부가 D음을 유지하며 상, 하성부가 반음계로 이루어진 반진행( $E \rightarrow F \sharp \rightarrow F \sharp, C \rightarrow B \rightarrow A$ )을 보여준다. 바이올린은 마디265의 마지막 코드 뒤에서 트레몰로로 도약 상행하며 재현부의 1주제를 준비하고 있다(악보 52).

<악보 52> 발전부, 제4부분, 마디258-265

The musical score consists of two systems. The first system (measures 258-261) shows the violin playing a melodic line with triplets, and the piano accompaniment with a bass line featuring a pedal point on D. The second system (measures 262-265) shows the violin playing a tremolo and the piano accompaniment with a bass line that descends. Annotations include '변형된 모티브a'' (transformed motif a'), '페달 포인트' (pedal point), '도약 상행' (leaping ascent), and chord symbols  $V^7/V$  and  $V_2^4$ .

#### 4. 재현부 분석

재현부는 1주제와 짧은 경과구 ,두 개로 이루어진 2주제, 소종결구 그리고 대종결구인 코다로 이루어져 있다. 조성은 원조인 G장조로 돌아왔으며 1주제가 제시부에 비해 많이 축소되었고 소종결구는 확장 되었다. 제시부에서는 두 번째 2주제가 딸림조인 D장조로 전조 되었지만 재현부에서는 같은 조성인 G장조를 유지하고 있다.

##### 1) 1주제(Primary Theme)

제시부에서 59마디였던 1주제는 재현부에서 19마디로 축소되었다. 조성은 G장조이며 *fff* 으로 시작한다. 마디266-271의 바이올린에는 주제선율이 확대된 마디72-76의 선율이 나타나며 피아노는 두 번째 박에 악센트가 있는 마디 68-69의 화성반주가 두 배 늘려졌다. 마디272-284는 마디72-79(악보 26 참조)와 동일하다(악보 53).

##### <악보 53> 재현부, 1주제, 마디266-271

##### 2) 경과구(Transition)

마디285-287의 경과구는 제시부와 같은 형태이다. 마디286의 오른손 화음이 상성부 G음이 생략된 3화음으로 바뀌었고 썸여림은 *sf* 로 시작하여 점차

작아진다. 왼손은 G음을 시작으로 마디287에서 반음하행(G→F#)하여 2주제의 e단조로 가고 있다(악보 54).

<악보 54> 재현부, 경과구, 마디 285-287

The musical score shows measures 285-287. The right hand plays a triple chord (3화음) in the treble clef. The left hand plays an open fifth (개방5도) in the bass clef. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is indicated. The bass line shows a chromatic descent from G to F#.

3) 첫 번째 2주제(Secondary Themes 1)

경과구의 왼손이 하행하여 자연스럽게 연결된 첫 번째 2주제는 G장조의 나란한조인 e단조로 전조되었다. 첫 번째 2주제는 제시부와 같이 aa'b의 세 단락으로 나누어진다(1단락: 마디288-304, 2단락: 마디305-319, 3단락: 마디320-335). 첫 번째 단락인 마디288-304는 점차 작아져서 *p*가 된 셈여림과 *tranquillo*의 지시어로 분위기가 반전되었다. 바이올린에는 e단조 음계의 선율이 연주되고 있다. 피아노는 e단조의 i도 화음을 중심으로 화성반주를 하다가 아르페지오 패시지로 프레이징을 마무리 한다.

못갓춘마디로 시작한 마디290-291의 바이올린은 4분음표와 2분음표로 구성된 짧은 모티브를 제시한다. 이 모티브는 마디295까지 세 번 반복되는데 반복될 때마다 리듬에 변화를 주었다. 이것은 민속주의적 요소인 동형진행에 해당한다. 마디292는 마디290의 2분음표가 부점으로 변형되었고 마디295는 마디291의 2분음표와 4분음표의 리듬이 4분음표 세 개로 분할되었다(악보 55).

<악보 55> 재현부, 첫 번째 1주제, 마디289-295 바이올린 파트

마디288의 피아노는 첫 코드를 e단조의 i 도를 페달 포인트로 올려준 후 4분음표와 두 개의 4분음표로 구성된 리듬 반주를 반복한다. 오른손과 왼손은 옥타브 관계로 같은 화음이 진행되고 있는데 마디290-291에서 바이올린 선율에 따라 중간성부가 3도 병진행(E→F#→D#, G→A→F#)한다. 모티브의 끝 음은 오른손의 하성부가 반음하행(E→D#)하여 V도 화음으로 끝맺었다(악보 56).

<악보 56> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디288-291, 피아노 파트

마디296에서 바이올린의 D#이 갑작스럽게 D<sub>4</sub>로 하행하면서 오른손의 E장조의 V도였던 화성이 감3화음으로 변하였다. 이 화음은 마디297에서 왼손의 중간성부가 반음하행(A→G#)하여 E장조의 I도로 해결된다.

마디298-304는 셈여림이 *pp* 로 더욱 축소되었다. B음으로 상행한 바이올린은 5도하행한 후 점차 상행하다가 e단조 의 i 도 음계로 도약 하행(B→G→E)한다. 마디298-299의 피아노는 오른손의 하성부가 반음하행(C#→C<sub>4</sub>)하여

E장조의 IV에서 e단조의 VI도로 이동한 뒤 마디300부터 네 마디에 걸친 넓은 음역의 e단조 i 도 아르페지오를 연주한다(악보 57).

<악보 57> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디296-304

The musical score shows measures 296-304. The piano part starts with a minor 3rd chord (감 3화음) in the left hand, moving through I/E, IV/E, and VI/e chords. The right hand has a melodic line. A wide interval arpeggio (e단조 i 도 아르페지오) is shown in the left hand. Dynamics include pp and p.

못갓춘마디로 시작하는 두 번째 단락의 마디305-319는 앞의 16마디의 반복으로 보이는데 단조의 선율이 B프리지안(phrygian)선법으로 바뀌었다. 이러한 선법적 음계의 사용은 그리그의 민속주의적 선율의 요소이다. B프리지안 선법은 e 단조와 유사하지만 D#이 D♭으로 반음 하행한 음계이다(악보 58a). 왼손은 오른손과 함께 바이올린 파트에 맞춰 병진행 하다가 D♭에서 개방5도와 개방4도의 성질을 모두 가진 V도 화음을 올린다(악보 58b).

<악보 58a> B프리지안 음계

The musical notation shows the B Phrygian scale: E, F, G, A, B, C, D.

<악보 58b> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디304-307

304

단3도 병진행

개방4도 + 개방5도

마디312-319의 바이올린은 F $\sharp$ 에서 6도 상행하여 D음에 도달한 후 선율이 더욱 고조되어 e단조의 i도 음계로 도약하행(E→C→A)한다. 마디296-297의 피아노가 V→I 화음으로 해결된 반면 마디312-313은 C장조의 반감7화음이 쓰여 화성이 계속 진행되는 느낌을 준다. 마디314-315에서는 왼손이 E음을 옥타브로 유지하면서 오른손의 중간성부가 반음하행(A→G $\sharp$ )하여 e단조의 V가 E장조의 I $^7$ 도로 진행되었다. 마디316부터 네 마디에 걸친 a단조 음계의 아르페지오는 C장조인 다음 단락과의 연결을 자연스럽게 해주었다(악보 59).

<악보 59> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디312-319

312

mf

pp

mf

pp

vii $^{\circ}6$ /C

I $^7$ /E

V $^6$ /e

a단조 i도 아르페지오

세 번째 단락인 마디320-335는 두 번째 2주제로 가기위한 연결구의 역할을 한다. 조성은 C장조의 느낌을 주는데 G음을 중심으로 진행되는 바이올린의 선율에서 다음 조성을 예상할 수 있다. 오른손은 8분쉼표와 5개의 8분음표로 이루어진 펼침 화음 반주형태이고 왼손은 화성반주를 하고 있다. 마디 320-323의 바이올린은 G음을 시작으로 순차상행(G→A→B)하고 오른손의 두 번째 8분음표는 바이올린 선율을 따라 움직인다. 마디320에서 E음으로 시작한 오른손은 마디312에서 D#으로 반음하행 한다. 왼손은 I 도의 3화음으로 시작해서 마디321에서 상성부가 반음상행(E→F#)한 후 마디322에서 하성부를 반음하행(C→B)하여 개방5도의 화성으로 해결되었다. 마디324-327은 앞의 네 마디가 반복 되었는데 피아노는 동일하지만 바이올린의 선율은 마디325에서 부점을 사용하여 리듬에 변화를 주었다(악보 60).

<악보 60> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디320-327

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 320-323. The violin part (top staff) begins with a quarter note G, followed by quarter notes A and B, and a quarter rest. The piano accompaniment (bottom staves) has a right hand with eighth notes and eighth rests, and a left hand with chords. A label '개방5도' (Open fifth) is placed under the piano accompaniment in measure 322. The second system covers measures 324-327. The violin part (top staff) has a fermata over measures 325-326, with the label '리듬의 변형' (Rhythmic change) above it. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

마디328-331에서는 바이올린과 피아노의 선율이 점차적으로 상승 하고 있다. 바이올린은 G음을 중심으로 마디마다 반음상행(G→G#→A→B<sup>b</sup>)하고 오른손의 두 번째 8분음표는 바이올린과 함께 반음상행을 하고 있다. 왼손은 하성부가 C음을 유지하고 있고 상성부가 반음계적 상행(E→F<sup>b</sup>→F#→G<sup>b</sup>)한다. 마디332에서 바이올린이 B<sup>b</sup>을 두 마디동안 끌어 준 뒤 마디마다 반음하행(B<sup>b</sup>→A→A<sup>b</sup>)하여 다음 주제로의 조성적 연결을 자연스럽게 한다. 피아노는 강조했던 조성에서 g단조의 iv<sup>7</sup>화음을 끌어주어 독특한 화성의 색깔을 보여준다. 이 화성은 두 마디동안 유지되다가 마디334에서 바이올린 선율과 함께 오른손의 중간성부와 왼손의 상성부가 반음하행(B<sup>b</sup>→A)한다(악보 61).

<악보 61> 재현부, 첫 번째 2주제, 마디328-335

4) 두 번째 2주제(Secondary Themes 2)

마디336-355는 두 번째 2주제로 조성은 원조인 G장조로 돌아왔다. 1주제의 요소인 짧은 부점 리듬의 모티브가 바이올린과 오른손에서 번갈아 가면서 나타난다. 왼손은 전체적으로 V도 화음을 유지하고 있다.

마디336-339의 바이올린에는 1주제의 마디28의 리듬요소가 G음을 중심으로 진행된다. 마디336의 모티브는 마디337에서 반복된 뒤 마디338-339에서

두 마디로 확장되었다. 피아노의 오른손은 G장조의 I도 화음을 중심으로 움직이고 있으며 왼손은 V도인 D음을 옥타브 트레몰로로 연주하여 페달 포인트의 효과를 준다(악보 62).

<악보 62> 재현부, 두 번째 2주제, 마디336-339

마디340-343은 앞의 네 마디의 반복으로 보이지만 바이올린의 중심음이 온음 상행하여 A로 변하였다. 오른손의 화음은 C장조의 반감7화음을 중심으로 진행된다. 왼손은 계속해서 트레몰로를 유지하고 있다. 마디344-347에서는 네 마디의 동기가 두 마디로 축소되어 반복된다. 바이올린의 중심음은 B로 상행하였으며 바이올린과 오른손이 한 마디씩 모티브를 번갈아 가며 연주한다. 바이올린이 모티브를 연주할 때 오른손의 화음은 D장조의 반감7화음으로 변화하여 V도로 갈 준비를 하고 있다. 왼손은 D음을 옥타브로 끌어 주면서 오른손의 마지막 음에 맞춰 한 번 더 화음을 올려준다(악보 63).

<악보 63> 재현부, 두 번째 2주제, 마디344-345

마디348-349의 바이올린은 중심음이 A로 상행한 후 I도 화음을 개방5도로 끌어준다. 개방5도는 민속주의 요소의 화성적 특징으로 드론 베이스의 음향을 연상케 한다. 오른손은 V<sup>7</sup>화음을 올려주면서 바이올린과 한마디씩 번갈아가며 모티브를 연주한다. 오른손으로 연주되는 모티브는 중심음이 C#으로 변화하였으며 화성적으로는 D장조의 감7화음을 올려주고 있다. 왼손은 마디348에서 2분음표와 4분음표의 리듬으로 D음을 옥타브로 올려주다가 마디349에서 바이올린과 함께 I도의 개방5도를 올려준다(악보 64).

<악보 64> 재현부, 두 번째 2주제, 마디348-349

마디350-351은 앞의 두 마디의 반복이며 마디352부터 바이올린은 V도인 D음을 옥타브로 두 마디 끌어준다. 오른손의 중심음은 B로 상행하였으며 하성부가 F음을 끌어주어 4도 화음을 강조해준다. 왼손은 V도 화음에서 V<sup>7</sup>화음으로 변화하였다. 마디354의 바이올린은 D음의 옥타브를 셋잇단음표와 4분음표로 구성된 리듬을 스타카토로 연주한다. 이때 피아노는 중심음이 A인 부점 리듬을 양손이 옥타브 관계로 연주하여 바이올린과 피아노가 서로 다른 리듬의 조합을 통해 헤미올라 효과를 준다. 마디355에서는 오른손과 왼손이 D음을 옥타브 관계로 올려 주었다가 왼손이 한 번 더 옥타브 하행하면서 소중결구로 향하고 있다(악보 65).

<악보 65> 재현부, 두 번째 2주제, 마디352-355

352

3

3

서로 다른 리듬의 조합 -> 헤미올라 효과 *ff*

개방4도

V<sup>7</sup>

*ff*

5) 소중결구(Codetta)

마디356-393의 소중결구는 G장조이며 제시부보다 길이가 확장되었다. 마디356-363의 바이올린에는 첫 번째 2주제의 선율이 중심음이 G로 변형되어 나타난다. 첫 박마다 첨가된 16분음표의 꾸밈음은 그리그의 민속요소의 특징인 풍부한 장식음을 보여준다. 피아노는 바이올린의 첫 박에 맞추어 4분음표의 화음을 굴러주다가 마디362에서 두 마디 동안 G장조의 I도 아르페지오가 상행한다(악보 66).

<악보 66> 재현부, 소종결구, 마디356-363

356 **S** 첫 번째 2주제 선을 변형  
꾸밈음

360 *8<sup>va</sup>*

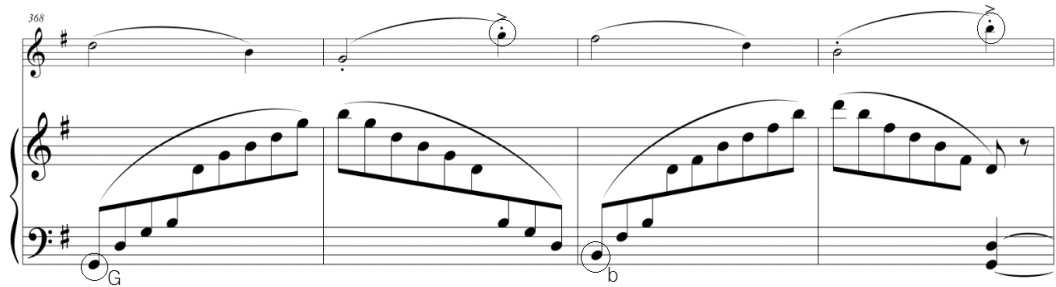
G장조 I 도의 아르페지오

마디364-371의 바이올린은 마디298-301의 선율이 점차 상행하면서 세 번 반복되었다. 반복될 때마다 음정은 점차 상행하여 음역대를 높이고 있다. 두 마디의 끝음마다 있는 악센트는 도약하는 음정을 강조해 준다. 피아노는 아르페지오 반주가 계속되는데 두 마디마다 3도씩 상행하여 장조, 단조의 음계가 번갈아 가며 연주된다(C→e→G→b)(악보 67).

<악보 67> 재현부, 소종결구, 마디364-371

363 *8<sup>va</sup>*

C e



마디372-377은 제시부의 마디172-177의 반복으로 선율의 중심음이 A로 변화하였다. 못갓춘마디로 시작하는 마디378-385에는 헤미올라 리듬이 반복되는데 점차 길이가 축소된다. 바이올린은 마디378-379에서 이음줄로 연결된 4분음표를 네 번 반복했다. 이 때 오른손은 8분음표로 진행되는데 바이올린의 선율과 첫 음과 끝 음이 동일하다. 마디380-382에서는 바이올린이 트레몰로 주법으로 바뀌었다. D음이 중심음인 8분음표 4개로 구성된 선율이 변형되어 세 번 반복되었다. 피아노는 이음줄로 연결된 4분음표로 바뀌었다. 마디 383-385는 바이올린의 중심음이 E $\flat$ 으로 변형되어 두 번 반복된 뒤 다시 중심음이 F로 상행하여 두 번 반복되었다. 피아노는 바이올린 음정과 함께 상행하며 계속해서 4분음표 헤미올라 리듬을 반복한다(악보 68).

<악보 68> 재현부, 소종결구, 마디377-385



못갓춘마디로 시작하는 마디386-393의 피아노에서는 주제선율의 모티브a의 변형이 나타난다. 선율은 두 마디씩 동기를 이루어 세 번 반복된다. 마디 386-387의 피아노 선율은 A $\flat$ 이 중심음으로 진행된다. 바이올린도 피아노의 시작과 함께 A $\flat$ 을 끌어 준다. 마디388-389에서는 피아노의 중심음이 F $\sharp$ 로 하행하였으며 바이올린은 B $\flat$ 으로 트레몰로를 시작한다. 마디390-391은 피아노의 중심음이 D $\flat$ 로 하행하였고 바이올린은 D $\flat$ 음을 한 마디동안 유지시키다가 마디391의 두 번째 박에서 피아노와 리듬을 같이한다. 4분음표 두 개와 점2분음표 두 마디로 진행되는 선율은 오른손과 왼손의 상성부가 반음하행(C $\rightarrow$ C $\flat$  $\rightarrow$ B $\flat$ )하였고 바이올린은 4도 도약한 뒤 C $\sharp$ 을 끌어주고 있다(악보 69).

<악보 69> 재현부, 소중결구, 마디385-393

389

ff

ff

## 5. 대중결구 분석

대중결구는 마디394-420이며 마디409부터 Presto로 빠르기의 변화가 있다. 바이올린 선율에는 주제선율과 리듬이 변형되어 쓰였다. 피아노에서는 제시부와 발전부에 나왔던 반주 형태가 골고루 사용되었다. 마디394-404에는 세 마디의 모티브가 세 번 반복되는데 세 번째에서는 길이가 5마디로 확장되었다.

마디394-396의 바이올린 선율은 G음을 중심으로 한 주제선율이 옥타브 위에서 연주되었다. 셋잇단음표와 부점으로 구성되었던 리듬은 4분음표와 2분음표로 음가가 길어졌다. 첫 음에 더해진 16분음표 꾸밈음과 악센트는 선율을 더욱 강조해 준다. 이 꾸밈음은 민속주의 선율의 풍부한 장식음의 특징이다. 피아노에는 발전부 제3부분인 마디246(악보 50)의 밀집위치화음의 반주가 오른손과 왼손에 옥타브 관계인 같은 화음으로 연주되었다. 못갖춘마디로 시작하는 왼손은 D $\flat$ 음을 옥타브로 올려주며 민속주의적 화성의 특징인 페달 포인트 역할을 한다(악보 70).

### <악보 70> 대중결구, 마디393-396

마디397-389는 앞의 세 마디의 반복으로 보이지만 바이올린과 피아노의 중심음이 모두 단3도 내려가 G에서 E로 이동 하였다. 마디400에서는 모티브의 길이가 5마디로 확대되었다. 모티브의 중심음은 C로 하행하였고 마디 402-404에서 G에서 B로 단6도 하행을 세 번 반복한다. 두 번째 반복부터는 악센트가 섞인 당김음을 사용하여 피아노 반주의 화성변화가 잘 드러나게 해주었다. 피아노의 반주는 C음을 중심으로 진행되던 화음이 마디402에서 하성부와 중간성부가 G장조의 I도 화음을 유지한 채 상성부가 반음하행(C→B)한다. 이 화성진행은 두 번 반복되는데 반복될 때는 두 박 단위로 진행되던 리듬이 상성부에 C음이 악센트가 있는 당김음으로 변하면서 세 박으로 변형된다. 당김음일 때 하성부는 E에서 D로 온음하행하고 두 번째 반복 될 때는 E♭에서 D로 반음 하행하였다(악보 71).

<악보 71> 대중결구, 마디397-404

못갖춘마디로 시작하는 마디405의 바이올린은 B로 끝난 선율이 4도 상행하였다가 C로 장3도 하행하여 두 마디동안 끌어준다. 이때 *sostenuto*의 지시어와 *sf*의 셈여림은 C를 더욱 강조해 준다. 마디407부터 반음 상행하던 선율(C→C#→D)은 마디408에서 5잇단음표의 리듬으로 계속해서 반음상행(D#→E→E#→F#)하다가 마지막음에서 4도 도약하여 마디409의 선율로 연결된다.

피아노 반주는 마디404의 세 번째 박에서 B♭으로 반음하행 한 후 마디

405-407에서 왼손이 꾸밈음이 포함된 개방5도와 개방4도의 성질을 모두 가진 V 화음을 세 마디동안 이끌었다. 오른손은 중간성부에 장2도 관계인 C와 D음을 유지한 채로 마디마다 상성부와 하성부가 변화한다. 상성부와 하성부는 옥타브 관계로 온음하행 하였다가 반음상행(G→E#→F#)한다(악보 72).

<악보 72> 대중결구, 마디405-408

The musical score for measures 405-408 is presented in a three-staff format. The top staff is for the violin, the middle for the piano right hand, and the bottom for the piano left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins at measure 405. The piano left hand part features a bass line with notes G, F#, and F# in the first three measures, and a treble line with notes G, F#, and F# in the first three measures. The piano right hand part has notes G, F#, and F# in the first three measures. The violin part has notes G, F#, and F# in the first three measures. The score is marked with 'sf' and '선율의 연결'.

마디409의 Presto는 끝을 향해 휘몰아치는 느낌을 준다. 마디409-420의 바이올린에는 모티브a'의 선율이 변형되어 계속해서 반복된다. 피아노 반주는 2주제에 나왔던 상행하는 아르페지오가 I 도 화음으로 진행되다가 V 도 화음에 도달한다.

마디409-410의 바이올린 선율은 A음이 온음하행과 5도 상행을 통해 D음을 테누토로 강조해 준 뒤 모티브a'의 중심음을 A로 변형하여 연주하였다. 피아노 반주는 개방5도로 시작하는 G장조의 I 도 화음이 아르페지오로 상행한 후 2전위된 V 도 화음을 한 마디동안 끌어 준다(악보 73).

<악보 73> 대중결구, 마디409-410

409 Presto

모티브 a' 변형

개방5도

V<sub>2</sub>

G장조 I 도 아르페지오

마디409-410은 세 번 반복 되는데 마디414에서는 왼손의 세 번째 박이 I 도의 개방5도 화음을 스타카토로 올려주면서 드론 베이스의 음향을 준다. 마디414는 마디416까지 반복되어 V→I의 진행이 계속되다가 마디417에서 바이올린이 V도인 D음에 도달한다. 마디418-419에서는 으뜸음 G음을 두 박 동안 유지하다가 I도 화음을 분할주법으로 연주하며 곡을 끝맺는다. 마디418의 왼손과 오른손은 바이올린과 함께 G음을 페달 포인트로 준 후 마디마다 베이스음이 D인 I도 화음이 옥타브 상행한다. 마디420에서는 바이올린과 함께 스타카토로 곡을 마무리 한다(악보 74).

<악보 74> 대중결구, 마디415-420

415

드론 베이스

V<sub>2</sub>

마디마다 옥타브 상행

페달 포인트

## IV. 결론

1867년에 작곡된 그리그 《바이올린 소나타 2번》은 그가 민족주의 작곡가로서 자리매김을 할 당시 작곡된 곡이다. 이 작품에는 노르웨이의 민족주의적 색채가 짙게 깔려있다. 노르웨이의 민족주의적 요소는 선율, 화성, 리듬으로 나누어진다. 선율에는 선법적 음계의 사용, 선율의 동형진행, 풍부한 장식음, 반음계적 진행이 있다. 화성에는 개방4도와 5도, 페달 포인트의 사용이 있다. 리듬에는 노르웨이 민속춤곡인 강가르와 할링, 스프링당스의 리듬과 부점 리듬이 있다.

《바이올린 소나타 2번》 1악장의 구조는 서주와 제시부, 발전부, 재현부, 대종결구이다. 서주는 느린 g단조이며 세 단락으로 나뉜다. 첫 번째 단락은 노르웨이 민속요소의 화성인 개방5도 화음이 포함된 도입반주 후 바이올린의 카덴차 적인 독주가 이어진다. 두 번째 단락에는 민속요소 선율의 특징인 동형진행과 반음계적 진행이 나타난다. 세 번째 단락은 Poco Allegro로 빠르기말이 바뀌며 제시부로 향하는 연결구 역할을 한다.

제시부는 1주제, 짧은 경과구, 두 개의 2주제, 소종결구로 구성되어있다. 1주제는 aba' 세 단락으로 나뉘는데 첫 번째 단락의 주제선율은 민속적 리듬인 셋잇단음표와 부점 리듬으로 이루어져 있으며 악센트의 위치가 약박으로 바뀌어 민속 춤곡 리듬을 연상시킨다. 주제선율의 부분인 모티브a는 악장의 전체에 걸쳐 변형되어 반복된다. 두 번째 단락은 장조로 진행되던 선율이 G에올리안 선법으로 변화하여 민속요소의 특징인 선법적 음계가 사용되었다. 세 번째 단락은 주제선율이 옥타브 위로 연주되었으며 피아노에는 민속요소의 선율적 특징인 반음계적 하행이 길게 나타난다. 경과구는 세 마디로 첫 번째 2주제로의 연결을 자연스럽게 한다. 첫 번째 2주제의 단락은 aa'b로 나뉜다. 첫 번째 단락은 b단조이지만 두 번째 단락은 선율이 B에올

리안 선법으로 반복되었다. 이는 민속요소의 선율적 특징인 선법적 음계의 사용을 보여주며 왼손에는 화성적 요소인 페달 포인트가 I도 화음으로 사용되었다. 세 번째 단락은 두 번째 2주제로 가기위한 연결구로 볼 수 있으며 바이올린과 피아노의 선율이 반음계적 상행을 한다. 두 번째 2주제는 1주제 요소의 부점 리듬이 전체적으로 나타난다. 소종결구의 바이올린 선율은 첫 번째 2주제 선율이 변형되었는데 첨가된 꾸밈음은 민속요소의 선율적 특징인 풍부한 장식음이다.

말전부는 네 부분이며 제시부의 선율, 화성, 리듬의 요소가 변형되어 나타난다. 제1부분은 aa'a''의 세 단락으로 나뉜다. 조성은 뚜렷하게 확립되지 않았고 선율에는 모티브a가 변형되어 쓰였다. 제2부분은 b단조이며 첫 번째 2주제의 선율이 등장한다. 왼손의 선율을 바이올린이 모방하며 따라가다가 병진행 형태로 합쳐진다. 선율은 짧은 모티브가 변형 및 반복되는 동형진행 모양을 띤다. 제3부분은 D장조로 1주제선율의 요소인 셋잇단음표가 옥타브 관계로 반복되다가 음가가 확대된다. 피아노는 I도 화음을 페달 포인트로 줌과 동시에 반음계적 진행을 보이며 민속적 요소의 화성과 선율의 특징이 동시에 나타난다. 제4부분은 재경과구의 역할을 하며 재현부로 가기위해 G장조로 돌아왔다. 바이올린에는 1주제의 부점 요소와 그리그 모티브(8도-7도-5도)가 쓰였고 피아노에는 첫 번째 2주제의 선율이 변형되어 화성으로 연주된다.

재현부는 제시부와 구조적으로 유사하며 1주제가 축소되었고 소종결구가 확대되었다. 첫 번째 2주제는 e단조로 전조되었으며 선율이 반복될 때 민속적 선율의 특징인 E프리지안 선법이 쓰였다. 두 번째 2주제는 G장조이며 제시부와 같은 민속요소 특징을 담고 있다. 소종결구는 길이가 확장되었고 확장된 부분에서 헤미올라 리듬이 주로 나타난다. 대종결구는 1주제의 선율이 옥타브위로 연주되며 음가가 길어졌다. 중간에 Presto로 빠르기말이 변

화하였는데 이는 휘몰아치듯 곡을 마무리하는 느낌을 준다.

본 논문에서는 노르웨이 민속요소가 뚜렷하지만 아직 연구되지 않은 그리그 《바이올린 소나타 2번》의 1악장을 집중 분석하였다. 그리그 작품에 나타난 노르웨이의 민속요소와 그의 작품에 대한 이해를 돕기를 바라며 나머지 악장에 대한 후행 연구도 활발히 이루어지길 바란다.

## 참고문헌

### 1. 단행본

- 구학서. 『이야기 세계사 2』. 경기: 청아출판사, 2006.
- 권송택, 김문자, 박미경, 주대창, 권송택, 신인선, 이석원. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』. 서울: 심설당, 2009.
- 김미옥, 오희숙, 홍정수. 『두길 서양음악사 2』. 경기: (주)나남, 2016.
- 민은기, 박을미, 오이돈, 이남재. 『서양음악사 2』. 서울: 음악세계, 2014.
- 변광수. 『북유럽사』. 서울: 대한교과서주식회사, 2006.
- 송무경. 『연주자를 위한 조성음악 분석 2』. 서울: 예술, 2005.
- 음악세계 옮김. 『작곡별 명곡해설 라이브러리』. 서울: 음악세계, 2001.
- 이안 블렌킨숍, 키쿠 데이. 『그림으로 보는 세계의 음악』. 서울: 시그마북스, 2015.
- 토니 그리피스. 『우리가 몰랐던 또 하나의 유럽 스칸디나비아』. 서울: 미래의 창, 2006.
- 홍세원. 『서양음악사 <제2판>』. 서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014.
- Marshall Carendish Corporation. *THE GREAT COMPOSERS-THE LIVES AND TIMES*. 타임-라이프 편집부, 1933.
- Beryl Foster. *The Songs of Edvard Grieg*. England: Scolor press, 1990.
- Horton John. *Grieg*. London: J. M. DENT&SONS LTD, 1974.
- LIVES AND TIMES*. 타임-라이프 편집부, 1933.

## 2. 사전 및 논문

『음악 대사전』. 서울: 세광음악출판사, 1993.

Grinde Nils. “Gangar [rull].” *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 9, edited by Stanley Sadie, 513. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries. Inc., 2001.

Grinde Nils. “Halling.” *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 10, edited by Stanley Sadie, 707. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries. Inc., 2001.

Grinde Nils. “Springdans.” *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 24, edited by Stanley Sadie, 224. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries. Inc., 2001.

Horton John and Grinde Nils. “Grieg Edward (Hagerup).” *The New Grove Dictionary Music and Musicians*. Vol. 10, edited by Stanley Sadie, 224. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries. Inc., 2001.

SEVÅG REIDAR /BLOM JAN-PETTER. “Norway, II: Traditional music.” *The New Grove Dictionary Music and Musicians*, Vol. 18, edited by Stanley Sadie, 59-65. Second Edition. Massachusetts: Grove’s Dictionaries Inc., 2001.

김나라. “Edvard Grieg Violin Sonata No.2 in G Major Op.13의 연구 및 분석 = A Study and Analysis of Edvard Grieg’s Violin Sonata No. 2 in G major, Op. 13.” 이화여자대학교대학교 석사학위논문, 2018.

김나현. “E. Grieg의 《Violin Sonata No.3 Op.45》에 나타난 노르웨이

- 의 민족음악양식 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 김신실. “E. H. Grieg Violin Sonata No.2, Op.13의 분석연구 = (An) analysis on Violin Sonata No.2, Op.13 by E. H. Grieg.” 부산대학교 석사학위논문, 2013.
- 성나영. “그리그 《Violin Sonata No.2 Op.13》의 분석연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2015.
- 윤상아. “E. Grieg의 《바이올린 소나타 2번, Op.13》의 분석연구.” 경희대학교 석사학위논문, 2017.
- 최제용. “Edvard Grieg’s lyric pieces: an analysis of his musical style.” Boston university 박사학위논문, 1998.

### 3. 악보, 음반 및 인터넷 자료

- Grieg Edvard. *Sonata Nr.2*. Edited by Finn Benestad. Leipzig, London, New York: C.F. PETERS Ltd&Co. KG, 2011.
- Grieg Edvard. *Sonata Nr.2 G major for Violin and Piano Opus 13*. Dmitry Sitkovestsky & Bella Davidovich.

<https://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1074453&cid=40942&categoryId=31645>. 2018년 6월 17일 접속.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Ludvig\\_Mathias\\_Lindeman](https://en.wikipedia.org/wiki/Ludvig_Mathias_Lindeman). 2018년 6월 8일 접속.

# ABSTRACT

A Study of Grieg 《Violin Sonata No.2 Op.13》 1Mvt.

-Focused on the Elements of Norwegian folk-

Kim, Ji Young

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

Grieg 《Violin sonata No.2》, written in 1867, was composed at the time he became a nationalist composer. Norwegian folkloric colors are deeply embedded in this work. Norwegian folkistic elements are divided into melody, harmony, and rhythm. The melody includes the use of 'modal' scales, sequence of melodies, profusion of melodic ornament, and chromatic progression. The Harmony includes the use of opened fourths, fifths and pedal points. The rhythm includes the Norwegian folk dances Gangar, Halling, and Springdans rhythms and dotted rhythms.

First movement of 《Violin Sonata No.2》 is divided into Introduction, Exposition, Development, Recapitulation and Coda. Introduction is slow g minor and divided into three paragraph. The first paragraph follows the introduction of the Norwegian folk elements, including

the opened fifths harmonic, followed by a cadenza melody of the violin. In the second paragraph, sequence and chromatic progression characterize the folk element melody. The third paragraph is 'Poco Allegro', which changes speed and serves as a link to the presentation.

The Exposition consists of primary Theme, Transition, Secondary Themes 1,2 and a Codetta. The Primary Theme is divided into three paragraphs. The theme of the first paragraph is composed of folk rhythms, triplets and dotted rhythms, and the position of the accent is replaced by a second beat, reminiscent of the folk dance rhythm.

The 'motif a', which is part of the theme melody, is transformed and repeated throughout the entire movement. In the second paragraph, the major melodic line was changed to the G Aeolian, which is characteristic of folk elements, was used. In the third paragraph, the theme melody is played in octave, and the piano has a long chromatic descent, a melodic characteristic of folk elements. The passage makes the connection to the Secondary Themes 1 .

The paragraphs of first Secondary Themes are divided into aa'b. The first paragraph is b minor, but the second paragraph is repeated with the melody in B Aeolian. This shows the use of modal scales, the melodic characteristic of the folk elements, and the pedal point. the harmonic element of the left hand, was used as a Prime chord. The third paragraph can be seen as a link to the second Secondary Themes, and the melody of the violin and piano

makes a chromatic ascension. In the second Secondary Themes, the dotted rhythm of one theme element appears as a whole. In the violin melody of Codetta, the first Secondary Themes melodies are transformed. The added ornaments are rich ornaments that are a melodic characteristic of folk elements.

There are four parts of Development, and the elements of melody, harmony, and rhythm of the presentation are transformed. The first part is divided into three paragraphs aa'a''. The composition was not clearly established, and the 'motif a' was used in the melody. The second part is b minor, and the melody of the first Secondary Themes appears. The violin imitates the melody of the left hand and follows the melody. The melody stands out as sequence shape in which short motifs are deformed and repeated. In the third part is D major and the triplet rhythm, which is the element of the first theme, is repeated in the octave relation, and the lengths of note is expanded. The piano also has sequence at the same time as the pedal point of the Prime chord. The harmonic and melodic features of the folk elements are simultaneously exhibited. The fourth part plays a role as a retransition and has returned to the G major to go to the Recapitulation. The violin uses a dotted rhythm element and a Grieg motif (upper tonic-leading note-dominant) on one theme, and the melody of the first Secondary Themes is transformed into a piano on harmony.

The Recapitulation is structurally similar to the Exposition, with Primary Theme is reduced and the Codetta is expanded. The first

Secondary Themes were transposed into E Phrygian mode, a characteristic of folk melodies, was used when the melody was repeated. The second Secondary Themes are G major and contain features of folk elements such as the Exposition. The Codetta has been extended in length, but the Hemiola rhythm is appeared in the extended part. In the Coda, the melody of one subject was played up to the octave and the note was lengthened. In the middle, the direction has changed 'Presto', which gives the impression of ending the song.

This paper, we focused on the first movement of the 《Violin Sonata No.2》 in the Norwegian folklore, which has not been studied yet. I hope that he will help to understand Norwegian folk elements and his works in his works, and hopefully carry out further research on the rest of the movements.