



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

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

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



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

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

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

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

[Disclaimer](#)

신 인 선 교수 지도
석사학위 청구논문

베토벤 바이올린 소나타에 나타나는
대조적 다이내믹 유형들의
음악적 역할 분석

- 《바이올린 소나타 제5번》 (op. 24, ‘봄’)
제1악장에 대조적 다이내믹 유형을 적용 분석-

2022

성신여자대학교 대학원
음악학과
김 수 지

베토벤 바이올린 소나타에 나타나는
대조적 다이내믹 유형들의
음악적 역할 분석

- 《바이올린 소나타 제5번》 (op. 24, '봄')
제1악장에 대조적 다이내믹 유형을 적용 분석-

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2022년 5월

성신여자대학교 대학원


음악학과


김수지


인 준 서

김수지의 석사학위 논문으로 인준함

2022년 5월

심사위원장 민유경 (서명  인)

심 사 위 원 피호영 (서명  인)

심 사 위 원 신인선 (서명  인)

성신여자대학교 대학원

논문 개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 1793년부터 1813년까지 총 10개의 바이올린 소나타를 작곡하였다. 본 논문에서는 김방현이 소나타의 형식과 각 특징들의 변화를 기준으로 7기로 나눈 시기 구분을 적용하여 베토벤의 바이올린 소나타 10곡의 다채로운 형식적 특성과 음악 어법 변화를 살펴보았다. 소나타 형식변화와 밀접한 바이올린 소나타 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번의 1악장을 기준으로 정리한 급격한 다이내믹 대조를 다섯 가지 유형으로 분류하였다. 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장에 다섯 가지 유형을 적용하여 연구했고 그 음악적 역할을 연결 지었다.

- 첫 번째 유형인 크레센도에서 피아노는 첫째, 악기간의 역할 교대, 둘째, 선율의 마무리 역할
- 두 번째 유형인 데크레센도에서 포르테는 단락과 단락의 구분이 되는 기능
- 세 번째 유형인 큰 다이내믹에서 작은 다이내믹은 첫째, 새로운 선율의 시작, 둘째, 선율의 마무리 역할
- 네 번째 유형인 작은 다이내믹에서 큰 다이내믹은 새로운 선율의 시작
- 다섯 번째 유형인 여린박의 스포르찬도는 첫째, 악기간의 역할 교대, 둘째, 음형의 변화가 강조되어지는 음악적 역할을 한다는 결론이 나왔다.

《바이올린 소나타 제5번》 제1악장에 다섯 가지 유형이 모두 포함되었으며 각 유형들이 음악의 흐름 안에 어떻게 다양하게 사용되어지고 있는지 역할을 분석했고 같은 유형의 다이내믹이더라도 쓰이는 위치에 따라 그 역할과 기능이 모두 같지 않다는 것을 발견했다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	4
1. 소나타 형식과 베토벤 바이올린 소나타 10곡	4
1) 베토벤 창작 시기 구분	4
2) 바이올린 소나타 10곡에 나타난 소나타 형식의 변화	10
2. 베토벤 바이올린 소나타에 나타나는 대조적인 다이내믹	16
3. 베토벤 《바이올린 소나타 제5번》 (op. 24, ‘봄’)	27
1) 작품에 대한 개괄	27
2) 제1악장 분석과 대조적인 다이내믹 운용	29
III. 결론	53

참고문헌

ABSTRACT

부 록

표 목 차

<표1> 학자에 따른 베토벤 창작 시기 구분론	4
<표2> 소나타 형식에 따른 베토벤 창작 시기 구분	6
<표3> 바이올린 소나타 10곡의 악장 구성	11
<표4> 베토벤 바이올린 소나타의 제1악장 구성	13-14
<표5> 바이올린 소나타(4,7,8,9,10번) 제1악장의 대조적 다이내믹 유형 분류	18
<표6> 《바이올린 소나타 제5번》 제2악장 형식 구성	28
<표7> 《바이올린 소나타 제5번》 제3악장 형식 구성	28
<표8> 《바이올린 소나타 제5번》 제4악장 형식 구성	29
<표9> 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장 형식 구성	30
<표10> 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장의 급격한 대조의 다이내믹	52

악 보 목 차

<악보1> 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 65-69	19
<악보2> 베토벤, 《바이올린 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 234-244	20
<악보3> 베토벤, 《바이올린 소나타 제7번》, 제1악장, 마디 41-45	20
<악보4> 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 102-114	21
<악보5> 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제1악장, 마디 19-24	21
<악보6> 베토벤, 《바이올린 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 49-56	22
<악보7> 베토벤, 《바이올린 소나타 제7번》, 제1악장, 마디 70-77	23
<악보8> 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 22-48	24
<악보9> 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 75-86	25
<악보10> 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 102-114	26
<악보11> 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 93-110	26
<악보12> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 1-11	31
<악보13> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 11-25	33
<악보14> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 26-38(1)	35
<악보15> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 35-44	36
<악보16> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 45-61	38
<악보17> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 68-76	39
<악보18> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 77-87(1)	41
<악보19> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 86-100/ 112-116	43
<악보20> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 116-123	45
<악보21> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 124-135	46

- <악보22> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 207-221 47
- <악보23> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 221-237 49
- <악보24> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 238-247 51

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 바이올린 소나타 10곡 중 《바이올린 소나타 제5번》은 베토벤을 걸작이라 할 수 있다. 《바이올린 소나타 제5번》은 봄이라는 제목을 가지고 있는데 베토벤이 직접 제목을 붙인 것이 아니다. 주선율의 서정적이고 부드러운 멜로디를 듣고 사람들이 ‘봄’이라는 부제목에 지어줄 만큼 대중적으로 많은 사랑을 받아왔다. 연주자들이 이 곡을 굉장히 많이 연주한다. 연주자로서 이 작품이 갖고 있는 음악적 특별함에 대해서 알아보고 연주해석에 도움을 받고자 논문 주제로 선정했다.

연주자적 관점에서 이 작품을 공부할 때, 이 곡을 공부하면서 베토벤 바이올린 소나타 10곡에서 접할 수 있는 급격한 다이내믹의 변화가 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장에도 있음을 확인 할 수 있었다. 상대적으로 다른 바이올린 소나타들의 1악장 보다 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장에 다이내믹의 대조가 더 많이 나오고 그 유형도 다양하게 나오고 있는 것을 확인 할 수 있었다. 이러한 이유에서인지 베토벤 바이올린 소나타의 다이내믹의 급격한 변화에 대한 선행 연구물이 있다.

작품은 다르지만 비슷한 관점의 논문으로는 박효정의 “베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번》(Op.30,no.2) 분석 연구 -급격한 다이내믹 변화와 음악적 구성 관계를 중심으로-”¹⁾와 금우람의 “베토벤 바이올린 소나타에 대한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로.”²⁾가 있다.

급격한 다이내믹 변화뿐 아니라, 《바이올린 소나타 제5번》 이전 바이올린

1) 박효정. “베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번》(Op. 30, no. 2) 분석 연구.” (성신여자대학교 국내석사학위논문, 2019).

2) 금우람, “베토벤 바이올린 소나타에 대한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로.” (한양대학교 석사학위논문, 2011).

소나타 작품들과 다른 특징들을 발견했다. 베토벤 바이올린 소나타들 중 처음으로 스케르초 악장이 추가되어 4악장으로 구성됐으며 피아노가 주선율의 시작을 주도하거나 두 악기가 유니즌으로 나오는 것이 아닌 바이올린이 주도적으로 주선율의 시작을 이끌어가는 모습이 연주자로서 파악되었다.

《바이올린 소나타 제5번》에서 연주자로서 파악된 이러한 음악적 내용을 분석적으로 확인하고 연주 해석에 반영하고자 한다. 《바이올린 소나타 제5번》에 대해서도 바이올린 소나타 10곡 중 선행연구물이 제일 많다. 하지만 그 중에서 본 논문과 같이 다이내믹을 주제화한 선행 연구물은 없었다.

본 논문을 통해 《바이올린 소나타 제5번》의 음악적 특징과 급격한 대조의 다이내믹의 운용 그리고 유형별 다이내믹의 위치에 따른 역할의 변화를 분석적으로 확인하고 연주자로서 파악된 음악적 내용을 수용하여 연주 해석에 반영하고자 한다.

《바이올린 소나타 제5번》의 음악적 특징을 살펴보기 위한 이론적 배경을 설정하기 위해 첫 번째 연구 방법으로 김방현의 번역서인 『베토벤』³⁾에서 제시한 7기로 나눈 베토벤 창작 시기 구분을 바탕으로 소나타 형식과 연결하여 베토벤의 바이올린 소나타 10곡의 변화를 살펴보고자 한다. 두 번째 연구 방법으로 소나타 형식 변화와 조금 더 밀접한 관계가 있는 바이올린 소나타 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번의 1악장을 기준으로 다이내믹 대조를 살펴보고자 한다. 이를 위해 선행연구를⁴⁾ 바탕으로 급격한 다이내믹의 변화 모습을 5가지 유형으로 정리하여 극대화된 다이내믹의 다양한 모습을 살펴보았다. 이상과 같이 진행된 이론적 배경을 토대로 《바이올린 소나타 제5번》의 다이내믹을 분석할 예정이다. 본 논문은 급격한 대조적 다이내믹의 역할을 먼저 제시한 선행 연구물들과 다르게 급격한 대조적 다이내믹

3) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, (서울: 음악세계, 1999).

4) 박효정. "베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번》(Op. 30, no. 2) 분석 연구." (성신여자대학교 국내석사학위논문, 2019).

의 유형을 먼저 다섯 가지로 구분한 후 그 역할을 살펴봤다는 점에서 차이점을 지닌다. 이렇게 다섯 가지 유형으로 분리한 다이내믹의 급격한 대조성을 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장에서 확인하기 위해 우선적으로 전체 악장을 소나타 형식과 연결하여 살펴보고자 하며, 제1악장 분석과 대조적인 다이내믹 변화를 확인하여 그것의 음악적 역할을 규명하도록 한다.

작품분석을 위한 악보는 헨레사(G. Henle)에서 1974년에 출판된 것을 활용한다.

II. 본 론

1. 소나타 형식과 베토벤 바이올린 소나타 10곡

1) 베토벤 창작 시기 구분

어떤 작곡가의 작품을 연구할 때 그 작품이 갖는 독창성을 이해하기 위해 시기구분에 따라 작곡가의 창작 경향을 살펴보는 것은 보편적인 방법이다. 어떠한 배경으로 작품이 창작되었는가를 이해하면, 그 작품이 갖는 독특한 특성을 쉽게 이해할 수 있기 때문이다. 베토벤 《바이올린 소나타 제5번》과 함께 그의 바이올린 소나타 들에 대한 이해를 위해 창작 시기 구분을 할 필요가 있다. 그러나 학자들마다 시기구분은 다양했고, 그 내용을 정리하면 아래의 표1과 같다.⁵⁾

<표1> 학자에 따른 베토벤 창작 시기 구분

구분	초기	중기	후기
슐로쎈 (Johann Aloys Schlosser, 1785-?)	1782-1802	1803-1814	1814-1827
댕디 (Vincent d'Indy, 1851-1931)	1782-1802	1803-1816	1816-1827
렌츠 (Wilhelm Von Lenz, 1809-1833)	1782-1802	1803-1812	1813-1827
페티스 (Francois-Joseph Fetis)	1782-1802	1803-1812	1813-1827

5) 김태정의 『르네상스 시대부터 고전 시대까지의 피아노 문헌 상』에 따르면, 베토벤의 작곡 시기를 구분하는 방법은 슐로쎈(Johann Aloys Schlosser, 1790-?)에 의해 1828년 처음 제안된 이후 1837년 페티스(Francois-Joseph Fetis)와 1852년 폰 렌츠(Wilhelm von Lenz)의 『베토벤과 그의 세 가지 양식』(Beethoven and His Three Styles) 등으로 분화되었음을 알 수 있다.
김태정, 『피아노 문헌 상』 (좋은땅, 2020), 308.

위 표1에서 알 수 있듯 베토벤의 창작시기 구분에 대한 연도의 차이는 있으나, 세 개의 시기 즉 초기, 중기 그리고 후기로 분류하는 방법이 학자들에게서 공통적으로 사용되고 있다. 댁디는 베토벤이 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809), 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)로부터 고전적 요소를 물려받았던 초기(1782-1802)를 ‘모방의 시기’(또는 양식의 형성기)로 정의하였다. 청각상실이 심화되어 가던 중기(1803-1816)를 ‘구체화의 시기’라고 정의하였는데, 이는 고전시대의 영향에서 벗어나 베토벤의 특징이 만들어지기 때문이다. 또한 댁디는 베토벤이 청각을 완전히 잃은 후기를 ‘내성의 시기’라고 명명하였다.⁶⁾ 이 명칭은 이 시기 베토벤이 창작에 사용한 푸가기법을 통한 대위법적 짜임새가 소나타 형식과 결합된 음악적 결과와 연결해볼 수 있다.

학자들에 의해 이미 구체적으로 언급된 시기 구분에 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 창작년도를 기준으로 적용하는 것은 바이올린 소나타 10곡에는 후기 양식이 적용되지 않았다는 성급한 결론을 가져올 수 있다. 1812년에 작곡된 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장의 경우 중기에 작곡된 작품임에도 대위법적인 푸가풍으로 진행된다. 이러한 내용은 댁디 등이 제시한 베토벤 창작 시기 중, 후기에 속하는 피아노 소나타들에서⁷⁾ 나타난다. 이러한 이유로 바이올린 소나타들을 이런 창작시기 구분과 연결하는 것이 쉽지 않다. 다시 말해 창작 년도를 기준으로 한 세 개의 시기 구분을 베토벤의 바이올린 소나타 10곡에 단순 적용하는 경우 모든 바이올린 소나타의 특징을 설명 하지 못하게 되는 문제가 생긴다. 그러므로 본 장에서는 베토벤 바이올린 소나타 10곡을 설명하기 위해 소나타 형식 변화에 따른 창작 시기 구분을 활용하고자 한다.

6) Donald J. Grout, 『서양음악사 2』, 서우석 역, (서울: 심설당, 1997), 760.

7) 푸가가 사용된 피아노 소나타는 Op.101의 4악장 발전부와 Op. 109, Op. 111의 변주곡, Op. 106의 4악장과 Op.110 3악장 전악장이며, 이 곡들이 쓰인 시기는 1816년부터 1822년까지로, 솔로써, 렌츠, 페티스가 제시한 베토벤의 창작 시기 중 후기에 속한다.

베토벤의 시기 구분을 소나타 형식과 연결한 내용은 김방현이 번역한 『베토벤』에서 제시되고 있다. 『베토벤』에서는 베토벤이 창작한 독주음악, 실내악 그리고 교향곡에서 공통적으로 인식할 수 있는 소나타 형식과 그 형식의 특징이 어떻게 변화해 왔는지를 기준으로 7기로 나눠 설명하고 있다.⁸⁾ 이 문헌에서 제시한 시기 구분에 베토벤 바이올린 소나타 10곡을 적용해보면 아래의 표2와 같이 정리된다. 이를 통해 베토벤이 소나타 형식을 어떻게 수용하고 변화 발전시켜왔는지 살펴볼 수 있다.

<표2> 소나타 형식에 따른 베토벤 창작 시기 구분

시기	구분	연도	바이올린 소나타 ⁹⁾
제1기	학습기, 본 시대	1782-1792	
제2기	빈 초창기	1793-1800	1번, 2번, 3번
제3기	실험적 소나타기	1800-1802	4번, 5번
제4기	드라마적 소나타기	1802-1808	6번, 7번, 8번, 9번
제5기	칸타빌레기	1809-1813	10번
제6기	낭만주의 접근기	1814-1816	
제7기	고고한 양식기	1817-1826	

김방현의 번역서에서 제1기부터 제7기까지의 소나타 형식 변화 수용을 간단하게 정리하면 다음과 같다.¹⁰⁾

제1기 학습기에는 베토벤이 체계적인 음악 교육을 받기 시작한 시기이다. 1782년경 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)에게서 지도받으며 작품을 쓰기 시작했는데, 네페는 베토벤에게 J. S. 바흐(Johann Sebastian Bach, 1685- 1750)의 《평균율 클라비어곡집》을 가르쳤다. 이것이 베토벤 작곡에

8) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 14-22.

9) 표2에는 바이올린 소나타 창작년도를 완성된 해를 기준으로 정리한다.

10) 이 내용은 김방현의 『베토벤』을 정리한 것이다.

김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 14-23.

많은 영향을 미쳤다는 기록이 남아 있다.¹¹⁾ 네페를 통해 C. P. E. 바흐(Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)와 같은 북독일 작곡가들의 음악에서 받은 영향도 드러나고 있다. 이 때 발표된 베토벤의 작품으로는 《드레슬러 행진곡 주제에 의한 아홉 개의 변주곡》과 《피아노를 위한 선제후 소나타》 등이 있으며, 바이올린 소나타는 작곡되지 않았다.

제2기 빈 초창기에는 바이올린 소나타 Op. 12에 속한 3개의 바이올린 소나타가 작곡되었다. 이 시기 베토벤은 1793년에 쉥크(Johann Schenk, 1753-1836)를 1794년에 알브레히츠베르거(Johann Georg Albrechtsberger, 1736-1809)를 사사하였고, 그때 배운 학습기의 성격을 띤 작품들이 2기 전반에 나타난다.¹²⁾ 학습기간에 작곡된 작품들은 전통적인 양식을 답습하고 있으나 《피아노 소나타 제2번》, 《피아노 소나타 제3번》과 같이 4악장 구성으로 쓰거나 미뉴에트 악장을 스케르초에 가깝게 쓰면서, 전통을 벗어나는 새로운 시도도 보인다.

제3기 실험적 소나타기는 전통적인 소나타 형식 그리고 제1악장과 소나타 알레그로형식의 구성에 새로운 시도를 하는 실험적 소나타기이다. 베토벤은 코다를 생략할¹³⁾ 뿐 아니라 소나타알레그로형식 안에서 제시부의 경과구를 축소하기도 하며 악장 내의 균형이나 악장 사이의 균형을 추구하고 있다. 더불어 주목할 것은 마지막 악장에 음악적 비중을 두는¹⁴⁾ 베토벤 개인 양식의 모습이 확실히 나타나고 있다. 또한 소나타 1악장 소나타알레그로형식을 탈피하고자 Op. 26 《장송 행진곡이 붙은 피아노 소나타》에서는 1악장은 변주곡, 2악장은 스케르초, 3악장은 장송행진곡 그리고 4악장은 론도 형식으로 모든 악장을 소나타알레그로형식 이외의 형식들로 구성하는 시도를 보였

11) 조수철. 『베토벤과 바그너 그 치유력에 대하여』, (서울대학교출판문화원, 2020), 24.

12) 일반적으로 바이올린 소나타 Op.12의 3곡은 모차르트의 전통 위에서 쓰여 졌다고 여겨진다.

김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 308.

13) 《현악4중주곡 제6번 B^b장조》, 《피아노 소나타 제11번 B^b장조》.

14) 작품 23,24,26,27 그리고 28 등.

다. 이러한 모습에서 베토벤의 실험적인 창의력을 볼 수 있다. 이 시기에 《바이올린 소나타 제4번》과 《바이올린 소나타 제5번》이 작곡되었다. 원래는 두 곡이 같이 Op. 23으로 번호가 붙었으나, 《바이올린 소나타 제4번》은 어둡고 반항적이며 정열을 내부로 향하고 있지만 《바이올린 소나타 제5번》은 밝고 여유롭고 따뜻하다는 점에서 작품의 분위기가 전혀 다르기 때문에 각각 Op. 23 그리고 Op. 24로 번호가 나뉘게 된다.¹⁵⁾

제4기 드라마적 소나타기는 베토벤의 개성이 더욱더 심화된 작품들이 나타난다. 이 시기에 이전과 다른 창조력이 드러나며 《교향곡 제2번》을 마무리하고 피아노 소나타 Op. 31의 세 곡, 피아노 협주곡 Op. 34과 Op. 35, 바이올린 소나타 Op. 30의 세 곡 등 많은 작품이 작곡되었다. 하지만 몇 해 전부터 진행되어오던 콧병이 급격하게 심화돼 하일리겐슈타트의 유서를 남기기도 하였다. 투쟁을 통해 그 장애를 극복하고 새로운 삶의 의욕을 되찾는다는 구도가 그 시기 그의 곡들에 반영되었다는 점에서 드라마적 소나타기로 여겨진다. 예를 들어 소나타알레그로형식 제시부의 주제와 관계없는 요소가 형식 과정에 별안간 나타나고, 이 요소가 상당한 우위를 지니고 발전 하면서 본래의 주제와 투쟁을 거쳐 대립을 넘어 화해한다는 도식이다. 또 소나타 형식 구조 전체에 걸친 통일감을 추구 하는데 《운명》에서 악장 간 쉽 없는 연결과 전곡을 통일시키는 동기, 즉 모토(mott)-주제의 용법이 그에 따른 결과이다. 악장 간 유기적인 통일성을 추구 했으며 개방적 순환형식¹⁶⁾의 선구적 성공 사례가 됐다.¹⁷⁾

이 시기에 작곡된 바이올린 소나타들은 6번, 7번, 8번 그리고 9번이며 제2기에서 보여준 모차르트의 ‘바이올린 오블리가토가 붙은 피아노 소나타’의 영역에서 벗어나 바이올린의 영역을 다시 넓히려고 하는 모습도 나타난다.

15) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 14-22.

16) 악장틀을 넘어선 주제 통일 법

17) 김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 20.

제5기 칸타빌레기에는 제4기의 선율적 흐름을 거의 가지지 않았던 모토-주제 운용을 변화 수용하였다. 다시 말해 모토-주제 운용에 있어서 제5기에는 주제의 선율성을 최대한 유지하였다. 첫 번째는 《고별 소나타》에 나오는 ‘잠재적 구조원리’이다. 악장을 통일시키는데 큰 작용을 하는 유명한 반복악구 주제와 각 악장에 적힌 표제가 있고, 서정성이 풍부한 음악을 들려주는 것이다. <레베볼 (Lebewohl, 안녕)>의 모토 동기 제시와 동시에 내성부의 베이스 성부는 반음계를 포함하고 반음계 하행을 가져온다. 두 번째는 《교향곡 제7번 A장조》와 《교향곡 제8번 F장조》에 나온 ‘리듬 동기법’이다. 서주나 약박으로 시작하지 않고 별안간 세 번째 박에 강박으로 주제가 나오며 제1악장을 시작하고 F장조 안에서 D장조로 제2주제부를 시작하는 낭만적인 모습을 보이고 있다. 또 4악장 중에 느린 악장은 없으며 마지막 악장에서 많은 악상을 사용한다. 이러한 모습은 고전적인 전통으로 회귀는 찾아 볼 수 없고 리듬적인 혁신을 주어 후기 양식으로 접근하는 모습이다. 이 시기에 속하는 《바이올린 소나타 제10번》의 경우 제6기에서 작곡된 작품들에서 나타나는 대위법적인 푸가풍을 담고 있다.

제6기 낭만주의 접근기는 베토벤이 마지막 실연, 동생 카를의 죽음 등을 겪게 된 시기로, 그 당시 그의 심정은 1816년 작곡된 연장 가곡집 《멀리 있는 연인》(Op. 98)을 비롯한 성악작품 그리고 《피아노 소나타 e단조》(Op. 90) 등 서정성을 추구하는 낭만주의에 가까운 작품들로 엮볼 수 있을 것이다. 그리고 이 시기 첼로소나타 Op. 102의 두 개의 마지막 악장이나 피아노 소나타 Op. 101의 마지막 악장에 푸가의 도입 또한 보인다.

제7기 고고한 양식기는 진정한 의미의 후기라고 할 수 있다. 변주 기법과 푸가 기법을 소나타 형식의 구성 안에서 훌륭하게 통합한 작품들이 나타난 시기이다. 작품의 수는 많지 않지만 Op. 106의 《hammerklavier 소나타》, 《장엄 미사》 Op. 123 과 최후의 교향곡 d단조 《합창》 Op. 125, 5곡의 현악

사중주 등 한곡 한곡이 모두 주요한 작품이다.

2) 바이올린 소나타 10곡에 나타난 소나타 형식의 변화¹⁸⁾

본 장에서는 제2기부터 제5기까지 작곡된 베토벤 바이올린 소나타들과 소나타 형식의 변화 수용을 다악장 구성의 변화(표3)를 간단하게 설명한 후, 제1악장을 중심으로 다시 설명하고자 한다. 베토벤의 바이올린 소나타 작품들의 형식을 표로 나타내면 다음의 표3과 같다.

18) 이 챕터는 아래의 문헌을 참고로 하였다.
김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 14-23.

<표3> 바이올린 소나타 10곡의 악장 구성

	작품번호	악장	빠르기	조성	형식
2기	No.1	1	Allegro brio	D장조	Sonata Allegro Form
		2	Andante	A장조	Variation
		3	Allegro	D장조	Rondo
	No.2	1	Allegro Vivace	A장조	Sonata Allegro Form
		2	Andante	a단조	Ternary Form
		3	Allegro	A장조	Rondo
	No.3	1	Allegro	E ^b 장조	Sonata Allegro Form
		2	Adagio	C장조	Ternary Form
		3	Allegro Molto	E ^b 장조	Rondo
3기	No.4	1	Presto	a단조	Sonata Allegro Form
		2	Andante	A장조	Sonata Allegro Form
		3	Allegro Molto	a단조	자유로운 Rondo
	No.5	1	Allegro	F장조	Sonata Allegro Form
		2	Adagio	B ^b 조	Variation
		3	Scherzo	F장조	복합3부분형식
		4	Allegro	F장조	Rondo
4기	No.6	1	Allegro	A장조	Sonata Allegro Form
		2	Adagio	D장조	Rondo
		3	Allegretto	A장조	Variation
	No.7	1	Allegro	c단조	Sonata Allegro Form
		2	Adagio	A ^b 장조	Ternary Form
		3	Scherzo	C장조	복합 3부분 형식
		4	Allegro	c단조	Rondo Sonata
	No.8	1	Allegro assai	G장조	Sonata Allegro Form
		2	Tempo di Minuet	E ^b 장조	Ternary Form
3		Allegro vivace	G장조	Rondo	
No.9	1	Adagio-Presto-Adagio	A	Sonata Allegro Form	
	2	Andante	D	Variation	
	3	Presto	A	Sonata Allegro Form	
5기	No.10	1	Allegro - Moderato	G장조	Sonata Allegro Form
		2	Adagio	E ^b 장조	Binary Form
		3	Scherzo	g단조	Ternary Form
		4	Allegro	G장조	Variation

표3을 보면 소나타 10곡의 1악장은 모두 소나타알레그로형식을 따르고 있으므로 앞장에서 설명한 베토벤 창작 제1기에서의 하이든과 모차르트의 영향의 지속으로 볼 수 있다. 하이든과 모차르트의 피아노 소나타들은 빠른-느린-빠른 형식으로 원조-관계조-원조로 돌아오는 3악장 구성이 일반적인 형식이다.

제2기에 작곡된 바이올린 소나타 Op. 12에 포함된 3곡 모두 3악장 구성과 동일하다. 그러나 제3기에 쓴 《바이올린 소나타 제5번》, 제4기에 쓴 《바이올린 소나타 제7번》 그리고 제5기에 쓴 《바이올린 소나타 제10번》은 4악장 구성으로 하이든과 모차르트 영향에서 한 걸음 나아가 독자적인 소나타 형식 구축을 보여준다. 바이올린 소나타들의 악장간의 조성 관계들을 보면 모두 원조로 시작해서 원조로 끝나는 전통적인 소나타 형식에 따라 작곡되었음을 확인 할 수 있다. 그러나 1악장과 2악장 조성 관계가 1차 관계 걸림조 안에서 이루어지지 않는 모습이 표3에서 확인된다. 제2기에 쓴 《바이올린 소나타 제3번》은 제1악장 E^b장조에서 3도 내려온 장조 C장조로 제 2악장이, 제4기에 쓴 《바이올린 소나타 제7번》은 제1악장 c단조에서 3도 내려온 장조 A^b장조로 제2악장이 그리고 《바이올린 소나타 제8번》과 《바이올린 소나타 제10번》은 제1악장 G장조에서 3도 내려온 장조 E^b장조로 제2악장이 작곡되었다. 이와 같은 3도 관계전조¹⁹⁾로 기존 형식을 발전시켜 낭만시대 음악으로 넘어가고자하는 베토벤만의 독자성이 드러나는 작품이라는 것을 알 수 있다.

제2기부터 제5기까지 작곡된 베토벤 바이올린 소나타의 제1악장의 형식을 정리 제시하면 다음의 표4²⁰⁾와 같다.

19) 3도 관계전조는 두 번에 걸쳐 전조되는 먼 관계의 전조이며, 반음진행성이 나타나 낭만적이라고 할 수 있다.

20) 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 제1악장 형식도해는 아래의 문헌을 참조했다. 김지혜, “베토벤 바이올린 소나타 제 3번과 바이올린 소나타 제 10번에 나타난 피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문), 2019. 4.

<표4> 베토벤 바이올린 소나타의 제1악장 구성

창작시기	작품번호	형식 구분		구성	
제2기	No.1	제시부(1-101)	제1주제	D	
			제2주제	A	
		발전부(102-137)	제1부분→제2부분		F→d
		재현부(138-212)	제1주제	D	
			제2주제	D	
		종결구(183-212)			D
	코다(212-226)			D	
	No.2	제시부(1-87)	제1주제	A	
			제2주제	E	
		발전부(88-123)	제1주제의 변형→재경과구		C→a
		재현부(124-203)	제1주제	A	
			제2주제	A	
	종결구(185-203)			D…A	
	코다(204-245)			D-D-A	
	No.3	제시부(1-67)	제1주제	E ^b	
			제2주제	B ^b -E ^b	
		발전부(68-103)	제1부분→제2부분		c-b ^b
		재현부(104-163)	제1주제	E ^b -A ^b	
제2주제			E ^b -A ^b		
코데타(154-163)			A ^b		
종결구(163-173)			E ^b		
제3기	No.4	제시부(1-69)	제1주제	a	
			제2주제	e	
		발전부(70-163)	제1부분→제4부분		d→a
		재현부(164-252)	제1주제	a-C	
			제2주제	C-a	
	코다(222-252)			d-a	
	No.5	제시부(1-85)	제1주제	F	
			제2주제	C	
		발전부(86-123)	제1부분→제3부분		A→F
		재현부(124-247)	제1주제	F	
제2주제			F		
코다(210-247)			D…F		
제4기	No.6	제시부(1-82)	제1주제	A-E	
			제2주제	E	
		발전부(83-149)			D…b
		재현부(150-211)	제1주제	A	
			제2주제	A	
코다	종결구(212-249)		A		

	No.7	제시부(1-74)	제1주제	c
			제2주제	E ^b
		발전부(75-124)	제1부분→제3부분	E ^b -c
		재현부(125-207)	제1주제	c
			제2주제	C
			코데타(185-207)	c
	코다(208-254)		C…c	
	No.8	제시부(1-91)	제1주제	G
			제2주제	d
		발전부(92-116)	제1부분→제2부분	D→c#
			제1주제	G
		재현부(117-202)	제2주제	g
			코다(189-202)	G
	No.9	서주부(1-18)		A-a
		제시부(19-193)	제1주제	a
			제2주제	E
			제3주제	e
			코데타(176-193)	E-a
		발전부(194-323)	제1부분→제5부분	F→d
		재현부(323-497)	제1주제	d-a
			제2주제	A
제3주제	a			
코다(497-599)		a		
제5기	No.10	제시부(1-95)	제1주제	G
			제2주제	D-B ^b -D
		발전부(96-141)	제1부분→제2부분	g→G
		재현부(141-238)	제1주제	G-E ^b
			제2주제	G-E ^b -G
		종결구(218-238)		G
코다(239-281)		G		

표4를 보면 각 곡의 제시부와 재현부에서 두 주제의 구성이 1차 관계 걸림조로 이루어진 곡들은 제1번, 2번, 3번, 5번 그리고 6번이다. 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번에서는 악장간의 조성관계로 설명한 3도 관계 전조의 내용을 볼 수 있다. 바이올린 소나타 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번의 1악장을

중심으로 분석하면 베토벤의 새로운 조성변화 시도들을 살펴볼 수 있다. a 단조로 작곡된 《바이올린 소나타 제4번》에서 제2주제는 제1주제에 대한 나란한조인 C장조로 제시되지 않고 딸림조인 e단조가 제시되었다. 또 재현 경과구로 앞서 나온 후 원조인 a단조로 돌아오는 변형된 조성 관계를 보인다 (표4. 참조). 이러한 형식 변화는 《바이올린소나타 제4번》이 작곡되었던 제3기 실험적 소나타기의 특징과 묶여 설명된다.

제4기 드라마적 소나타기에 작곡된 3개의 바이올린 소나타 중 《바이올린 소나타 제7번》의 제시부는 c단조로 시작하여 제 2주제는 나란한조인 E^b장조인 3도 관계 조성으로 제시된다. 그러나 재현부의 제2주제는 c단조가 아닌 같은 으뜸조인 C장조로 재현되어 소나타알레그로형식의 변화를 볼 수 있다 (표4. 참조). 또 비슷한 맥락으로 《바이올린 소나타 제8번》을 보면 제시부 제1주제는 G장조로 시작하고 제2주제는 딸림조인 D장조가 아닌 d단조로 제시하고 있어 고전 소나타알레그로형식에서의 제1주제와 제2주제 조성관계의 확대된 모습을 볼 수 있다. 이러한 주제들 간의 조성관계는 재현부에서도 확인된다. 제1주제가 G장조로 재현되지만 제2주제는 원조가 아닌 g단조로 재현된다. 이런 조성의 변화는 원조로 마무리하기 위해 긴 코다를 수반한다. 드라마적 소나타기의 마지막 작품인 《바이올린 소나타 제9번》은 협주풍으로 피아노와 바이올린이 주고받는 형태로 이전의 소나타들보다 더 바이올린의 역할이 확실해지고 독립적으로 도드라지는 모습을 볼 수 있다. 이전 작곡된 바이올린 소나타에는 없던 제시부 이전에 서주부와 제3주제가 새롭게 등장함을 볼 수 있다. 첫 네 마디를 바이올린 독주로 시작하고 경과구를 거쳐 제1주제는 a단조로 제시된다. 제2주제는 《바이올린 소나타 제8번》과 같이 2차 관계 걸림조인 E장조로 제시되고 끝이어 고전적 소나타알레그로형식에서는 없는 제3주제가 제1주제에 대한 딸림조인 e단조로 제시된다. 이런 내용들은 베토벤이 소나타형식의 답습을 넘어 독자적인 음악을 구축한 것으로 설명된다.

제5기 칸타빌레기에 속하는 《바이올린 소나타 제10번》은 베토벤 창작시기를 세 시기로 구분했을 때 후기 창작 작품의 특징으로 언급되는 푸가기법이 사용된다. 제1주제가 시작되는 첫 두 마디에 바이올린이 트릴을 포함한 동기를 연주하면 세 번째 마디에서 피아노가 똑같이 받아 연주한다. 이렇듯 주제가 먼저 제시되면 다른 악기 또는 다른 성부에서 반복하며 나오는 모방관계로 이 곡의 짜임새가 이루어진다. 제시부의 제1주제는 G장조로 시작되며 제2주제는 5도 권인 D장조로 제시된 후 장3도관계인 B^b장조로 전조된 후 다시 D장조로 돌아온다. 제시부 제2주제 중간 부분 3도 관계 전조의 모습은 재현부 제1주제와 제2주제 재현에도 적용된다. 재현부의 제1주제도 원조인 G장조로 시작해서 E^b장조로 전조되고 제2주제는 G장조에서 E^b장조 이동 후 다시 원조인 G장조로 재현된다. 제시부의 제1주제와 제2주제 그리고 재현부의 제1주제와 제2주제의 첫 시작 조성만 본다면 소나타알레그로형식의 조성관계를 벗어나지 않았다고 볼 수 있지만 3도 관계 전조를 제시와 재현에 포함시킴으로 후기 창작 특징을 보인다. 《바이올린 소나타 제10번》 제1악장에서의 이와 같은 3도 권 전조의 모습은 이 곡의 악장간의 조성관계 그리고 4기에 작곡된 《바이올린 소나타 제7번》 과 《바이올린 소나타 제8번》의 악장간의 조성관계에서 이미 시도했던 것을 주제 간의 조성관계로 가져온 것으로 볼 수 있다(표3, 참조).

2. 베토벤 바이올린 소나타에 나타나는 대조적인 다이내믹

모차르트와 하이든의 바이올린 소나타에서는 세세한 다이내믹 표시가 많이 나타나지 않는데²¹⁾, 베토벤 바이올린 소나타 10곡에는 다이내믹에 대한 지시

21) 모차르트의 바이올린 소나타들에서는 스포르찬도, 포르테피아노, 피아니시모, 포르티시모 등이 하이든과 비교하면 종종 나온다. 하이든은 모차르트에 말한 것 같은 다이내믹은 별로 없지만 스포르찬도 사용은 악보에서 확인 할 수 있다.

가 상세하게 나타난다. 베토벤의 자필악보를 사용하여 오리지널 표기를 최대한 유지한 원전 판 헨레 악보를 참고하면 다이내믹이 상세하게 쓰여진 것은 물론이고 스포르찬도(*sfz.*), 린포르찬도(*rfz.*) 그리고 포르티시모(*ff*)와 같은 큰 다이내믹과 여린 악상들을 중간 과정 없이 바로 사용하는 대조적인 다이내믹 운용을 확인 할 수 있다. 바로 이런 급격한 다이내믹 변화는 베토벤의 바이올린 소나타를 특징짓기도 한다.²²⁾ 그의 10곡 바이올린 소나타 모두에서 대조적인 다이내믹 운용이 확인 되지만, 본 장에서는 소나타 형식의 변화 수용이 나타난다고 앞 장에서 언급한 그의 바이올린 소나타들 중 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번을 중심으로 대조적인 다이내믹 운용을 정리한다. 대조적인 다이내믹 유형은 크레센도에서 피아노, 데크레센도에서 포르테, 린포르찬도(*rfz.*), 스포르찬도(*sfz.*), 포르티시모(*ff*), 포르테(*f*)와 같은 큰 다이내믹에서 작은 다이내믹인 피아노(*p*), 피아니시모(*pp*)로 중간과정 없이 넘어 가는 것, 이전과 반대인 작은 다이내믹에서 큰 다이내믹으로 중간과정 없이 넘어가는 것 그리고 여린박의 스포르찬도 이렇게 다섯 가지 유형으로 분류하여 살펴본다. 이 분류에 따라 바이올린 소나타 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번의 1악장에서 운용된 대조적인 다이내믹을 정리하면 표5와 같다. 유형별로 작품 안에서 어떠한 음악적 역할을 하고 있는지 알아보려고 한다. 이는 《바이올린 소나타 제5번》에서의 이런 대조적 다이내믹 운용을 적용 분석하기 위한 자료가 될 것이다.

22) 이러한 베토벤의 급격한 다이내믹 운용 대한 선행연구들을 참고하였다.
 금우람, “베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로,” (한양대학교 석사학위논문, 2011),
 박효정. “베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번》(Op. 30, no. 2) 분석 연구.” (성신여자대학교 석사학위논문, 2019).

<표5> 바이올린 소나타 제1악장에 나타난 대조적인 다이내믹 유형 분류

- 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번 -

	구분	4번	7번	8번	9번	10번
1	크레센도 (<i>cresc.</i>) → 피아노(<i>p</i>)	227-228, 236-239, 240-241.	41-43,80-82 98-99,137-139, 174-176, 229-230, 240-242.	12-13, 128-129, 150-151, 155-157.	7-8,101-105, 115-116,330-332, 436.	19-22,84-88, 88-91,95-98, 103-106, 159-164, 223-230, 264-268.
2	데크레센도 (<i>decresc.</i>) → 포르테(<i>f</i>)			65-67.		
3	큰 다이내믹에서 작은 다이내믹	12-14, 16-19 52-54, 61-62 82-84, 248-250.	23-25,27-28,51 -52,74-75, 184-185, 205-208.	5-7,8-9, 33-35,56-57, 83,92-93, 94-95,191, 124,201.	12-13,36,45, 190-192,201, 273-274, 297-300, 308-310, 317-320, 439-441, 517-518.	26-28,32-33, 71-72, 133-136, 171-172, 210-211.
4	피아노(<i>p</i>) → 스포르찬도 (<i>sfz.</i>)	62-63, 168, 243-244.	185-186.	81,189.	27-28,105,426.	
5	여린박에서의 스포르찬도	5-10,58, 63-74,93 ,98-110, 120, 168-175, 210-219, 246,248.	23,27,32,40, 47-50,107-118, 153,157-160, 165,180,182, 244-252.	4,8,55,69, 73-78,81,82, 94-98, 100-102,120, 124,160-164, 186-195.	61-69,70-77,81- 88,105,122-134, 189,210-212,342 -343,361-362, 382-391,394,398, 402-409,426,443, 445,449-457,469. 514-516,537-542	46,54,185,193.

먼저 표5를 보면 데크레센도에서 포르테로 진행하는 급격한 다이내믹 대조인 두 번째 유형은 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 제시부 제2주제부인 마디 65-67에 단 한 번 나오고 있다. 그럼에도 불구하고 다섯 가지 유형에 데크레센도에서 포르테를 하나의 유형으로 포함한 이유는 본 논문에서 분석할 《바이올린 소나타 제5번》에 이 급격한 다이내믹 대조의 유형이 사용되었기 때문이다.

<악보1> 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 65-69

《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 마디 65 이전부터 d단조로 진행하고 마디 67 첫 박에서 3음을 뺀 화음을 사용함으로써 D장조도 되고 d단조도 되는 모호한 이중적인 화성을 사용한다. 마디 67에 스포르찬도로 단락을 마무리하고 같은 마디 피아노 반주에서 $f^{#2}$ 이 나오며 D장조의 모습으로 변화되는 것을 볼 수 있다. 다시 말해 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장에서의 급격한 다이내믹 대조인 두 번째 유형은 음악적으로 화음의 강조를 위한 것으로 해석할 수 있다.

첫 번째 유형인 크레센도 후 바로 여린 다이내믹인 피아노로 급격하게 변하는 다이내믹 운용은 《바이올린 소나타 제4번》을 제외하고는 제1악장 전반에 걸쳐 확인된다. 《바이올린 소나타 제4번》 제1악장에는 코다 부분에만 나오고 있다.

<악보2> 베토벤, 《바이올린 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 234-244

Musical score for measures 234-244 of the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 4. The score is in G major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part has a prominent triplet in measure 234. Dynamics include crescendos, piano (p), fortissimo (ff), and piano-pianissimo (pp). Performance markings include 'ritar-dan-do' and 'a tempo'.

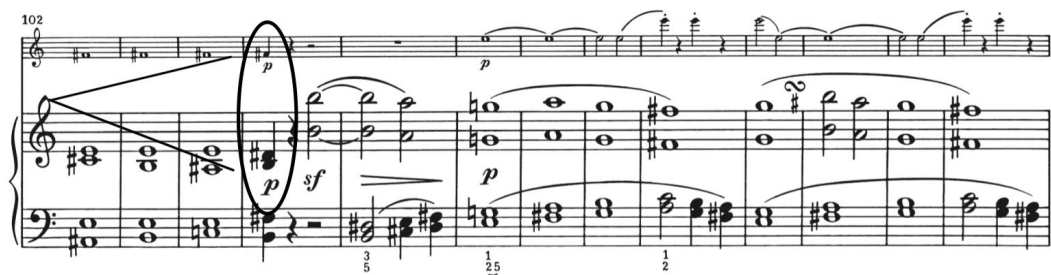
《바이올린 소나타 제4번》의 제1악장 코다에 해당되는 마디 236부터 크레센도가 세 마디 동안 나온 후 마디 239에서 갑자기 피아노(p)로 연주 한다. 원조인 a단조로 진행되는 이 구간의 크레센도는 마디 239의 딸림화음으로 진행하기 위한 것으로 음악의 긴장이 고조됨을 나타낸다. 그러나 마디 239에서 갑작스럽게 피아노(p)로 진행하며 프레이징의 마무리이자 반 종지(I46-V)를 나타낸다. 이 부분에 첫 번째 유형의 다이내믹 대조를 절묘하게 보인다. 여기서의 대조적인 다이내믹의 기능은 선율을 마무리하는 역할을 갖고 있다.

<악보3> 베토벤, 《바이올린 소나타 제7번》, 제1악장. 마디 41-45

Musical score for measures 41-45 of the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 7. The score is in B-flat major and 2/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part has a triplet in measure 41. Dynamics include crescendos, piano (p), and decrescendos. Performance markings include '(sf)' and 'a tempo'.

이와 같이 대조적인 다이내믹을 사용하여 선율을 마무리하는 모습은 《바이올린 소나타 제7번》 제1악장 제시부의 제2주제인 마디 41-43에서도 확인할 수 있다. 마디 41부터 크레센도가 나오고 마디 43에서 E^b장조 으뜸화음의 제2전위에서 딸림7화음으로 해결이 되고 마디 44에서 e^b단조로 전조된다. 마디 41부터의 크레센도를 마디 43에서 피아노로 연주하게 한 의도는 선율의 마무리와 함께 뒤에 올 나란한 단조와의 음색적 대조로도 볼 수 있다.

<악보4> 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 102-114



《바이올린 소나타 제9번》 제1악장 제시부인 마디 101부터 마디 104까지 크레센도를 해주고 마디105에서 갑자기 피아노가 나오고 있다. 마디 101부터 E장조의 딸림화음으로 가기 위한 형태로 계속 크레센도 되다가 마디 104의 e단조 에 도착했을 때 피아노가 되면서 선율이 마무리가 되고 있다.

<악보5> 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제1악장, 마디 19-24



《바이올린 소나타 제10번》 제1악장 제시부에서 마디 20부터 크레센도 되며 마디 22에 피아노로 급격히 작아지며 선율을 마무리해 주고 마디 23부터 연결구로 진행되고 있다. 마디 21부터는 G장조의 딸림화음에서 마디 22에 으뜸화음으로 프레이즈를 마무리하는 구간이다. 앞서 본 악보들과 다르게 《바이올린 소나타 제10번》은 딸림화음에서 끝나는 것이 아니라 으뜸화음의 제1전위로 종지가 이루지는 것을 볼 수 있다.

세 번째 유형은 큰 다이내믹에서 작은 다이내믹으로 중간과정 없이 변하는 급격한 다이내믹의 표시이다.²³⁾

<악보6> 베토벤, 《바이올린 소나타 제4번》, 제1악장, 마디 49-56



《바이올린 소나타 제4번》 제1악장 제시부 제2주제부인 마디 52-53을 보면 e단조 딸림화음으로 진행하고 있다가 마디 54에서 으뜸화음으로 해결되는 것을 볼 수 있다. 마디 50-51과 마디 52-53은 리듬이 반복되지만 마디 50의 b¹를 마디 52에 e²으로 올려 동형 진행하므로 긴장감을 고조시키고 왼손은 옥타브를 추가함으로 음향층을 두텁게 한다. 그리고 마디 54에 작은 다이내믹인 피아노 후에 크레센도로 새로운 단락이 시작되는 형태가 된다.

23) 강한 악상에는 린포르찬도(*rfz.*), 스포르찬도(*sfz.*), 포르티시모(*ff*) 그리고 포르테(*f*)를 모두 포함시켰으며 여린 악상에는 피아노(*p*)와 피아니시모(*pp*)를 포함시켜 정리했다.

그러므로 마디 54 피아노(*p*)는 앞마디들의 스포르찬도 그리고 뒤 마디의 크레센도와의 대조를 유발하고 이는 역할은 단락과 단락구분으로 볼 수 있다.

<악보7> 베토벤, 《바이올린 소나타 제7번》, 제1악장, 마디 70-77

The image shows a musical score for measures 70-77 of the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 7. The score is in G major and 2/4 time. Measures 70-74 show a crescendo from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). Measure 75 begins with piano (*p*) and a circled *pp* marking. A diagonal line connects the end of measure 74 to the start of measure 75. A circled *ff* marking is also present in measure 74.

《바이올린 소나타 제7번》 제1악장 제시부의 종결구 부분인 마디 72-74에서 강하게 포르티시모가 나온다. 마디 74는 E^b장조로 V⁷로 마무리를 하면서 발전부 제1부분인 마디 75에 피아노가 으뜸화음을 피아니시모로 해결을 하고 있다. 이 모습으로 봤을 때 제시부의 종결구를 딸림화음으로 단락을 마무리하며 발전부 제1부분으로 새로운 단락을 시작하는 단락구분의 역할로 볼 수 있다.

<악보8> 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 22-48

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 22-30) shows the piano accompaniment and violin part. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line. The second system (measures 31-36) shows the piano accompaniment and violin part. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line. The third system (measures 37-48) shows the piano accompaniment and violin part. The piano part has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The violin part has a melodic line.

《바이올린 소나타 제9번》 제1악장 제시부인 마디 36은 C장조 딸림화음으로 진행되어 오다가 으뜸화음으로 해결되는 모습을 하고 있다. 으뜸화음으로 해결이 되면서 단락이 마무리가 되고 바이올린이 마디 36과 마디 37에 e^2 음과 f^2 음으로 마디 27과 마디 28에서 피아노의 오른손이 연주한 멜로디를 변화를 수반하지만 반복해서 연주하고 있다. 마디 27과 마디 28에 피아노가 페르마타에서 딸림화음으로 진행하고 으뜸화음으로 해결이 되면서 그 다음에 나오는 스포르찬도를 지나 a단조로 해결이 되는 모습이다. 아르페지오가 나오는 마디 36과 마디 37에도 딸림화음에서 으뜸화음으로 해결이 된 모습이다.

네 번째 유형은 작은 다이내믹에서 큰 다이내믹으로 중간 과정 없이 급격한 대조로 다이내믹이 이루어지는 세 번째 유형의 반대가 되는 대조적인 다이내믹이다.

<악보9> 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 75-86

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 75-79) shows the violin and piano parts with dynamic markings *sf* and *f*. The second system (measures 80-82) features a piano section in measures 80-81, circled in two ovals, with dynamic markings *p* and *sf*. The third system (measures 83-86) continues with dynamic markings *sf* and *(p)*, including trills and fingerings.

《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 제시부 소종결구인 마디 75부터 마디 80까지 스포르찬도로 강하게 진행되다가 마디 81에서 피아노 멜로디를 바이올린이 작은 다이내믹인 피아노로 받고 같은 마디에 스포르찬도로 나오며 단락과 단락이 구분되는 것을 볼 수 있다. 마디 80마디 딸림화음에서 마디 81에 으뜸화음으로 해결이 되며 4마디 단위로 나누어지는 단락을 구분하는 역할로 볼 수 있다.

<악보10> 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 102-114

《바이올린 소나타 제9번》 제1악장 제시부인 마디 105를 보면 마디 101부터 크레센도가 되다가 마디 105에 작은 다이내믹인 피아노로 작아지며 선율을 마무리 한 후 같은 마디에 다시 피아노가 스포르찬도로 연주하며 오른손이 8도 왼손이 3도 화음의 모습으로 바뀌어 연주된다. 앞서 첫 번째 유형에서 설명했던 선율의 마무리 기능을 이어받아 마디 105에 스포르찬도는 새로운 선율 제시와 동시에 악기간의 역할 변화를 나타내고 있다.

마지막으로 다섯 번째 유형은 박절감을 깨뜨리는 급격한 다이내믹의 운용인 여린박의 스포르찬도 표시를 보고자 한다.

<악보11> 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 93-100

《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 발전부인 악보11을 보면 여린박의 스포르찬도가 연달아 나오고 있다. 표5를 보면 이 유형은 베토벤의 바이올린 소나타에 가장 많이 사용되는 다이내믹 운용임을 확인 할 수 있다. 스포르찬도가 반복적으로 강박이 아닌 음에 나오며 싱커페이션이나 여린박으로 밀려서 나온 스포르찬도이다. 싱커페이션은 아니지만 그와 비슷하게 여린박에 강세가 붙고 첫 박에 강세가 없는 형태로 가다가 싱커페이션이 되면서 여린박에 스포르찬도가 붙는 형태이다.

3. 베토벤 《바이올린 소나타 제5번》 (op. 24, ‘봄’)

1) 작품에 대한 개괄

《바이올린 소나타 제5번》은 김방현이 제시한 베토벤의 7기 시기구분 중 제3기에 작곡된 곡이다. 제3기에 《바이올린 소나타 제4번》과 《바이올린 소나타 제5번》이 작곡 되었는데 이 두곡은 원래 하나의 곡이었지만 서로 다른 분위기에 의하여 1802년 두 개의 작품 번호로 나누어지게 된다.²⁴⁾ 《바이올린 소나타 제5번》은 그의 바이올린 소나타들 중 1번, 2번, 3번 그리고 4번이 3악장 형식으로 작곡된 것과 다르게 처음으로 스케르초 악장을 추가하여 4악장 형식으로 작곡되었다.

제1악장은 소나타알레그로형식을 따르고 있으며 제시부, 발전부, 재현부 그리고 코다로 이루어져있는 빠른 악장이다. 제1악장에 대한 분석은 다음 단락에 진행하기 때문에 1악장을 제외한 2악장, 3악장 그리고 4악장의 간략한 형식을 살펴보고자 한다.

24) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 319.

<표6> 《바이올린 소나타 제5번》 제2악장 형식 구성

구분	마디	구성
A	1-29	B ^b 장조
A'	30-53	b ^b 단조-G ^b 장조-B ^b 장조
Coda	54-73	B ^b 장조

제2악장은 제1악장의 버금 딸림조인 B^b장조의 느린 악장으로 A-A'-Coda로 구성된 2부 형식의 곡이다. 원래 2부 형식에서 자주 사용되는 A-B(a+a'+b+b') 형태나 A-B-A(a+a'+b+a) 형태와 다르게 이 곡의 제2악장은 반복이 많고 대조가 적다.

<표7> 《바이올린 소나타 제5번》 제3악장 형식 구성

구분	구성	마디	구성
Scherzo	제1부분	1-16	F 장조
	제2부분	17-27	d 단조-F 장조
Trio	제1부분	28-35	F 장조
	제2부분	36-43	B ^b 장조-F 장조
Scherzo	제1부분	1-16	F 장조
	제2부분	17-27	

제3악장은 1악장과 같은 F장조이며 스케르초-트리오-스케르초로 구성된 복합 3부형식의 짧은 악장이다. 이 악장은 제2악장에서 제4악장으로 가는 간주곡적인 분위기를 가지고 있다.²⁵⁾ 스케르초의 제1부분과 트리오의 제1부분은 F장조이며 이 두 부분 모두 C 장조로 종결된다. 또 스케르초의 제2부분과 트리오의 제2부분이 F장조로 마무리된다.

25) 김방현 역, 『작곡가별 명곡해설라이브러리1: 베토벤』, (서울:음악세계, 1999), 321.

<표8> 《바이올린 소나타 제5번》 제4악장 형식 구성

구분	구성	마디	구성
제1부분	A	1-37	F 장조
	B	38-55	c 단조-C 장조-f 단조
	A'	56-72	F 장조
제2부분	C	73-123	d 단조-D 장조
제3부분	A''	124-160	F 장조-f 단조
	B'	161-196	e ^b 단조-a ^b 단조-D ^b 장조- G ^b 장조-e ^b 단조-b ^b 단조- f 단조-F 장조
	A'''	197-223	F 장조
Coda		224-243	F 장조

제4악장은 F장조의 A-B-A'-C-A''-B'-A'''-코다로 이루어진 7부 론도형식의 곡이고 세 부분으로 묶을 수 있다. 론도 주제(A)가 4번 변형되고 반복되고, 그 사이마다 대조적인 삽입부가 들어가 있는 순환적 구조이다. 론도 주제는 장조로 시작하는 반면에 삽입부인 B는 c단조로 시작하고 있다. 이는 제1부분과 제3부분 모두 마찬가지이다. 제시되는 제1부분의 A가 37마디로 꽤 긴 형태이고 그다음 B와 A'비교적 짧은 형태로 나오고 있다. 또 제1부분의 A-B-A와 제3부분의 A-B-A는 비슷해 보이지만 제3부분의 마디 수들이 훨씬 길고 조성 변화도 많아진 것을 볼 수 있다. 제3부분은 마디수로도 조성으로도 제1부분보다 확장된 형태이다.

2) 제1악장 분석과 대조적인 다이내믹 운용

《바이올린 소나타 제5번》의 제1악장은 총 247마디로 구성된 소나타알레그로형식으로 제시부, 발전부, 재현부 그리고 코다로 이루어져 있다. 형식적 내용 파악을 위해 표로 정리 제시한다.

<표9> 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장 형식 구성

구분	대구분	소구분	마디	구성
제시부	제1주제	제1부분	1-10	F 장조
		제2부분-1	11-19	
		제2부분-2	20-25	
	경과부		26-37	G 장조-c 단조
	제2주제	제1부분	38-53	C 장조-c 단조
		제2부분	54-69	
종지부		70-86(1)	C 장조	
발전부	발전부1		86(2)-97	A 장조-B ^b 장조-b ^b 단조 - f 단조-c 단조-g 단조- d 단조
	발전부2		98-115	
	발전부3		116-123	
재현부	제1주제	제1부분	124-133	F 장조
		제2부분	134-149	
	경과부		150-161	f 단조
	제2주제	제1부분	162-177	F 장조-f 단조
		제2부분	178-193	
	종지부	a	194-202	F 장조
b		203-209		
코다			210-247	F 장조

제시부는 제1주제(마디 1-25), 경과부(마디 26-37), 제 2주제(마디 38-69) 그리고 종지부(마디 70-86)로 나뉜다. 제1주제는 주선율을 연주하는 악기에 따라서 제1부분과 제2부분으로 다시 나눌 수 있다.

<악보12> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 1-11

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 5, measures 1-11. The score is in 3/4 time and F major. It features a violin part and a piano accompaniment. Annotations include '모티브a1' (Motif a1) in the violin part, '8개 이음줄' (8 measures of accompaniment) in the piano part, '4개 이음줄' (4 measures of accompaniment), '2개 이음줄과 스타카토' (2 measures of accompaniment and staccato), and 'cresc.' (crescendo). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'p' (piano).

제1주제의 시작조성은 F장조이며 주선율을 연주하는 악기에 따라서 제1부분과 제2부분으로 다시 나눌 수 있다. 제1주제는 마디 1-4가 제1주제의 모티브a1가 되는데 이는 마디 1-2와 마디 3-4로 구분 된다. 마디 1-2의 바이올린의 주선율을 보면 2분음표가 나타난 후 16분음표가 연달아서 나타난다. 긴 음가로 두 박자를 지속한 후 나머지 두 박자는 16분음표의 빠른 순차적 하행음직임으로 연주되는 것이 특징이다. 마디 3-4는 점 4분음표와 8분음표의 8도 도약으로 앞서 나타난 마디 1-2와 비교하면 순차와 도약이 잘 어우러져 있으며 선율선이 유려하고 리듬적으로는 보다 정적인 모습을 보이고 있다. 마디 5에서 마디 3마디의 선율형이 다시 나타나는데, 점 4분음표 이후

에 8분 음표가 아닌 16분음표가 나타나면서 마디 3에 나타난 선율이 발전된 모습이 나타난다. 마디 7에도 비슷한 양상으로 마디 3-4의 발전된 모습이 나타나며 마디 8-9에는 순차진행을 중심으로 하며 종지로 나아간다. 제1부분이 진행됨에 따라 프레이징에 약간의 점진적인 변화가 나타난다. 첫 두 마디는 한 번의 활 움직임을 사용하여 8개의 음을 이어주지만 마디 7부터는 두 번의 프레이징이 나타나고 마디 9에는 이음줄과 더불어 스타카토가 나타나면서 점차적으로 프레이징이 짧아지는 것이 특징이다. 마디 10에서 피아노의 오른손이 순차상행음형을 연주하며 짧은 연결구를 형성한다.

-급격한 다이내믹 대조의 첫 번째 유형(크레센도→피아노(*p*))

마디 10-11의 연결구에서 급격한 다이내믹 대조의 첫 번째 유형이 나온다. 크레센도 후 큰 다이내믹이 아닌 작은 다이내믹인 피아노(*p*)로 연결함으로 제1부분 이후 제2부분을 시작하는 마디 10-11에서 등장한다. 급격하게 다이내믹이 작아지며 피아노의 주선율 멜로디가 새롭게 시작하는 부분을 강조해 주고 있다. 바이올린에서 피아노로 주선율이 교대되는 것을 효과적으로 처리하고 있다.

<악보13> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 11-25

제2부분-1인 마디 11-14에 모티브a1이 피아노 오른손 성부에 재등장한다. 모티브a1 전체가 한번 반복되었으나 모티브a1 이 후에 나타는 음형들은 제1부분과 진행양상이 다르다. 제2부분-1에서는 피아노의 오른손 성부가 16분 음표의 순차진행 음형을 적극적으로 사용하며 마디 17에서는 반음계적 상행 악구까지 보이고 있다. 바이올린은 마디 11부터 제1부분에 나타났던 피아노의 오른손 반주음형을 연주한다. 8분 음표를 8개씩 이음줄로 한 활에 연주하다가 마디 18-19에서는 8분음표를 4개씩 나누어 연주하는데, 제1부분에서

점진적으로 프레이징을 짧게 진행시킨 것과 유사한 방식의 활사용이 나타나는 것을 알 수 있다. 마디 20부터 피아노에서는 V도를 강조하는 옥타브음형의 오스티나토가 나타나며 바이올린 역시 기존의 반주음형을 유지하면서 마디 21과 마디 23에 간헐적으로 피아노의 음형을 모방하고 있다. 또한 마디 20부터는 새로운 주선율부가 나타난다. 마디 4에 나타났던 두 개의 음가가 응용된 마디 20을 모티브a2로 간주한다. 해당음가는 이음줄로 연주하며 장2도로 순차 하행하는 모습을 띄는데 마디 20의 피아노 오른손 주선율부 해당 음형을 연주한 후 남은 박자 동안에는 16분 음표의 순차진행 선율들이 채워지며 다음 마디로 연결되고 있다. 같은 방식으로 제2부분-2가 진행된다. 마디 24에서는 F장조의 반중지가 일어나는 부분인데 처음으로 바이올린이 중음주법을 연주한다. 중음주법을 통하여 중지감을 더하고 크레센도의 셈여림을 충분히 표현하고 있다. 제1주제부의 구조를 보면 처음에 바이올린이 모티브a1을 먼저 연주하고, 다음으로 피아노가 모티브a1을 연주하며 마디 20부터는 모티브a2가 나타난다. 따라서 자체적으로 a-a'-b의 세도막형식 구조를 띄고 있음을 알 수 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 첫 번째 유형(크레센도→피아노(p))

마디 18-20에 크레센도 후 피아노가 나타나는데 마디 10-11에 나타난 것과 같이 크레센도의 흐름을 이어가지 않고 피아노(p)를 통해 단락을 마무리하고 있다. 마디 19-20에 피아노의 왼손이 g에서 c로 넘어갈 때 중지 하는 듯 보이지만 f#의 반 중지를 향해 중지를 확장하며 나아가고 있다.

<악보14> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 26-38(1)

경과부의 시작인 마디 26-28에 피아노의 오른손 선율이 왼손에서 더블링된 형태의 포르티시모 악구가 나타난다. 제1주제부는 피아노의 오른손과 왼손, 그리고 바이올린이 모두 서로 다른 리듬을 연주하는 형태가 나타났는데, 경과부에서 갑자기 이전에 나타나지 않던 모노포닉한 형태를 보임으로써 제1주제로부터 완전히 장면을 전환시키는 역할을 한다. 경과부의 시작에서 포르티시모로 매우 강하게 연주되었으나 마디 28에서 4분음표음가로 점점 하행하는 악구를 통해 빠르고 활기차게 움직였던 경과부의 시작부분을 완화시키며 마디 29에서 새로운 셈여림으로 바이올린이 주선율을 제시 할 수 있도

록 한다. 마디 29-32에서는 바이올린과 피아노가 대화하는 듯한 모습으로 전개된다. 바이올린에서는 모티브a1을 연상하게 하는 2분음표의 사용이 보이며 피아노의 오른손에서는 아르페지오 음형이 새롭게 나타난다.

마디 26-30을 경과부 모티브로 간주한다. 마디 34에 경과부 모티브의 첫 부분이 다시 등장하는데 마디 26처럼 처음부터 더블링 되지 않고 마디 35부터 왼손의 더블링이 시작된다. 경과부의 구조는 리듬의 유사성 측면으로 보면 마디 26-28, 마디 29-33 그리고 마디 34-37 이렇게 세 부분으로 구분될 수 있다. 리듬적으로는 a-b-a의 구조를 보이고 있으나 음형의 모습이나 음고는 매우 다르게 나타나고 있다. 또한 마디 34는 앞으로 나타날 제2주제의 조성인 C장조의 V도가 확립된 부분이기도 하다.

경과부에서는 급격한 다이내믹의 대조 없이 순차적인 다이내믹만 나오고 있다.

<악보15> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 35-44

The image shows a musical score for measures 35-44 of the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 5. The score is written for violin and piano. The violin part starts at measure 35 with a forte (ff) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. A box labeled '모티브b1' (Motif b1) highlights a specific phrase in the violin part. The piano accompaniment is highly rhythmic and complex, with many chords and arpeggios. Dynamics include ff, sf, decresc., p, and cresc. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The score ends at measure 44.

마디 38부터 제2주제가 나타난다. 제2주제의 조성은 C장조로 시작된다. 제2주제에서는 지금까지 나타나지 않았던 화성적인 반주형태가 나타나고 바이올린에서는 꾸밈음과 2분음표음가가 사용되었다. 또 마디 40부터는 당김음 음가가 나타나는 것이 매우 특징적이며 이 당김음 음가는 마디 40-41 두 마디에 걸쳐 아르페지오 형태를 보인다. 마디 38-42의 첫 번째 박까지를 모티브b1로 간주한다. 모티브b1은 마디 42부터 다시 한 번 반복된다. 제2주제부에서의 다이내믹은 스포르찬도, 스포르찬도피아노 그리고 포르테피아노가 주로 나타난다. 특히 크레센도 이후에 나타남으로써 갑작스럽게 피아노(*p*)로 다이내믹을 바꾸어 연주하도록 하여 단순히 큰 음량보다는 큰 음량 이후에 바로 악상을 절제하여 피아노로 시작하도록 한다. 마디 40, 마디 42 그리고 마디 44를 보면 피아노가 스포르찬도 이후 바로 여린 셈여림이 나타남으로써 피아노의 음향은 줄어들고 바이올린의 스포르찬도가 돋보이게 된다. 여기서는 바이올린과 피아노에서 모두 급격한 다이내믹의 대조를 볼 수 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 다섯 번째 유형 (여린박에서의 스포르찬도)

우선 바이올린에 나타나는 여린박에서의 스포르찬도이다. 마디 38부터 바이올린이 여린박에서 스포르찬도를 반복하고 피아노와 스포르찬도를 주고받으면서 악기간의 역할변화를 강조하며 보여주고 있다.

<악보16> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 45-61

The musical score shows measures 45 to 61. A box labeled '모티브b2' is placed over measures 46 and 47 in the violin part, highlighting a specific melodic motif. The piano part features dense chordal textures and rhythmic patterns. Dynamics include *sf* (fortissimo), *p* (piano), *rinf.* (rinforzando), and *cresc.* (crescendo). Annotations include arrows pointing from the motif box to other instances of the motif and circles highlighting specific chordal textures in the piano part.

마디 46-47에 새로운 모티브가 하나 더 나타나는데 이는 모티브b2로 간주한다. 모티브b2는 경과부 모티브의 마지막 두 마디의 모습을 연상케 하는데 바이올린과 피아노가 서로 대화하는 것 같은 모습을 보이며 8분 음표의 스타카토 동음음가를 특징으로 한다. 이러한 전개양상이 제2부분이 시작되는 마디 54부터 한 번 더 반복된다. 즉, 제2주제의 구조는 두 개의 모티브가 서로 교대하는 형태이며 이것이 한 번 더 반복되는데 제2부분인 마디 54에는 피아노와 바이올린의 역할이 서로 교대되어 마디 38(2)에 나왔던 바이올린 주선율이 피아노에서 나타난다. 따라서 제2주제부를 크게 제1부분과 제2부

분으로 구분한 것처럼 두 도막 형식(a-b-a'-b')의 양상을 보이고 있음을 알 수 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 다섯 번째 유형 (여린박에서의 스포르찬도)

마디 54부터 피아노의 오른손에 스포르찬도가 연이어 나타난다. 이는 앞서 마디 38(2)의 바이올린과 같이 다섯 번째 대조적인 다이내믹 유형인 여린박에서의 스포르찬도이다. 바이올린의 악상은 크레센도가 되는 반면 피아노의 악상은 세 번째 박에서 스포르찬도로 강하게 연주한다. 바이올린과 악상 차이를 통해 악기간의 역할 변화를 더욱 강조하는 역할을 한다.

<악보17> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 68-76

종결부의 모티브인 종결부 모티브1은 마디 70-74의 첫 번째 박까지이다. 종결부 모티브에서는 모티브b1에서 나타났던 당김음이 피아노의 왼손에서 사용된 점이 두드러진다. 마디 70부터 나타나는 악상을 보면 다섯 번째 유

형인 여린박에서의 스포르찬도가 바이올린에서 나타남과 동시에 피아노에는 여린 피아노(*p*)가 나타나면서 주선율과 화성반주의 윤곽을 더욱 명확하게 구분하고 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 다섯 번째 유형 (여린박에서의 스포르찬도)

마디 70부터 바이올린은 순차하는 아라베스크 음형의 음계를 연주하도록 하고 음형의 높은 음역의 음이자 세 번째 박의 첫 음을 스포르찬도로 세계 연주하도록 한다. 이 스포르찬도의 음가들은 마디 70-72를 거치며 $b^1-b^{b1}-a^1$ 로 반음계적인 하행선을 그리고 있다. 마디 74-76도 동일한 방법으로 피아노에서 반복되고 있다. 세 번째 박에서 바뀌는 음형을 스포르찬도를 사용하여 강조해주고 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 첫 번째 유형(크레센도→피아노(*p*))

마디 73에서 바이올린이 크레센도로 확장되며 커지다가 마디 74의 두 번째 음에서 급격하게 피아노(*p*)로 작아진다. 바이올린이 작아짐과 동시에 피아노에서 바이올린의 아라베스크 음형의 음계를 이어받아 연주한다. 여기서의 급격히 작아진 피아노의 역할은 악기간의 역할 교대이다.

<악보18> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 77-87(1)

마디 79-80은 종결부 모티브2가 되는데, 종결부 모티브2는 모티브a2와 유사한 모습을 하고 있으나 선율의 시작 부분리듬이 다르다. 또한 종결부 모티브2에서는 반음계적으로 하행하는 피아노의 왼손성부가 특징적이다. 해당 악구는 마디 28 경과부 모티브에서 이미 등장한 바 있는 음형을 응용한 것이다. 마디 83-84에서 반음계적 하행악구는 마디 84의 옥타브 음형으로까지 이어져 비교적 긴 반음계적 하행악구로 발전된 양상이 나타난다. 마디 84-85 피아노 오른손에 아라베스크 형태의 상행 및 하행음형이 나타나고 바

이올린에서는 $g^2 - a^2 - b^2$ 로 나아가며 마디 85의 첫 번째 박자에서 가장 큰 셈여림을 이룬다.

-급격한 다이내믹 대조의 두 번째 유형(데크레센도에서 포르테)

마디 85부터 데크레센도를 이루며 종지로 나아가는 듯하나 마디 86에 갑작스러운 포르테의 셈여림과 함께 매우 풍성한 울림을 가지는 화성이 나오고 있다. 갑작스러운 포르테의 셈여림을 통해 이전 단락이 마무리 되고 새로운 단락이 시작됨을 알려주는 단락과 단락구분의 역할을 하고 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 세 번째 유형(큰 다이내믹에서 작은 다이내믹)

연이어 세 번째 유형인 큰 다이내믹에서 여린 다이내믹이 마디 86에서 바 이올린 성부에 나오며 새로운 시작인 발전부의 연결구로 나아가는 역할을 하고 있다. 이러한 급격한 다이내믹의 변화를 통하여 자연스러운 흐름보다는 드라마틱한 요소를 더욱 더 강조하고 있음을 알 수 있다. 해당 부분은 코다가 시작되는 마디 210에도 나타난다.

<악보19> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 86-100/112-116

연결구

86

90

95

112

113

모티브 b1 재등장

p, *f*, *sf*, *cresc.*

발전부는 경과부 모티브의 단편이 사용된 짧은 연결구를 통하여 시작된다. 마디 90부터 발전부의 본격적인 전개가 시작되는데 시작조성은 B^b장조이며 모티브b1이 사용되었다. 마디 98부터는 셋잇단음표음형이 새롭게 바이올린에 추가되어 더욱 긴장감을 고조시킨다. 마디 100부터는 피아노의 오른손에도 셋잇단음표음형이 나타나면서 다시 한 번 피아노와 바이올린이 서로 주고받는 듯한 느낌을 준다. 이 음형은 발전부2에 지속적으로 사용되며 마디 112부터는 모티브b1에서 당김음 음가만 차용하여 마디 112-115에 걸쳐 네 번 반복하며 발전부 2부분을 마무리한다.

-급격한 다이내믹 대조의 다섯 번째 유형 (여린박에서의 스포르찬도)

피아노의 마디 90부터 마디 38과 마디 54에 나왔던 모티브가 다시 등장하고 당김음 선율을 강조하며 피아노와 주고받는 역할을 반복해서 하고 있다.

마디 100부터 마디 115도 피아노와 번갈아가며 스포르찬도를 하면서 악기 간의 역할을 교대하며 움직이고 있다.

<악보20> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 116-123

발전부3의 시작인 마디 116부터는 트릴음형이 새롭게 나타난다. 셈여림은 피아노로 변화하였고 피아노의 왼손은 저음역에서 트릴음형을 연주함으로써 독특한 음색을 표현하고 바이올린이 뒤이어 다음마디에 고음역으로 트릴음형을 연주하며 주고받는 전개방식을 유지한다. 마디 121부터는 피아노의 오른손, 왼손 그리고 바이올린이 함께 트릴을 연주하며 음가의 변화는 주지 않지만 셈여림의 변화를 통하여 자연스럽게 재현부로 도입한다. 크레센도와 데크레센도를 이용하여 음악적 움직임 주었다. 여기서의 다이내믹의 급격한 대조는 볼 수 없었다.

<악보21> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 124-135

마디 124부터 재현부가 시작되는데 제시부와 약간의 차이가 발생한다. 재현부의 제1주제 부분에서는 제시부의 제1주제 시작과 반대로 바이올린이 아닌 피아노가 주선율을 제시하고 있다.

- 급격한 다이내믹 대조의 첫 번째 유형(크레센도→피아노(p))

마디 133에서 크레센도 되었다가 마디 134에 피아노(p)가 등장하면서 다시 바이올린으로 주선율이 옮겨간다. 이는 제시부와 짜임새가 교차되면서 음색적인 면에서 제시부와 동일하지 않다. 제시부 제1주제에 나왔던 역할과 같이 마디 133과 마디 134의 단절을 시키며 악기간의 주선율 교대의 역할을 한다.

<악보22> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 207-221

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 207-210) shows the piano accompaniment with a bass line and a treble line. The second system (measures 211-215) continues the piano accompaniment with a crescendo and piano dynamics. The third system (measures 216-220) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line. A large circle highlights the violin part from measure 219 to 221, showing a change in rhythm and dynamics. The fourth system (measure 221) shows the piano accompaniment with a bass line and a treble line.

마디 210부터 코다가 나타난다. 발전부의 시작과 마찬가지로 경과부 모티브의 단편이 코다를 개시하나 발전부1보다 더 적극적으로 해당 모티브를 응용하여 마디 221까지 경과부 모티브의 양상이 계속 이어진다. 마디 219부터는 16분음표가 아닌 8분음표로 반음계적 선율이 나타나며 경과부 모티브의 리듬확대가 나타난다.

-급격한 다이내믹 대조의 두 번째 유형 (데크레센도 (decresc.) → 포르테(*f*))

마디 209-210에 데크레센도 이후 바로 포르테가 나타나면서 급격한 다이내믹의 반전이 일어난다. 이 포르테 악구는 앞서 나타난 프레이징으로부터 활을 바꿈과 동시에 중음주법을 사용하는 악구로 포르테를 표현하기에 효과적인 악구이다. 마디 86과 마찬가지로 급격한 포르테가 등장하며 이전 단락을 마무리하며 새로운 단락의 시작을 구분하는 역할을 하고 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 다섯 번째 유형 (여린박에서의 스포르찬도)

마디 216-217에서는 다섯 번째 유형이 나타나는데 크레센도에 뒤이어 약박에서의 스포르찬도가 나타남으로 싱커페이션을 더욱 강화시키며 음형의 변화를 스포르찬도를 통해 더 강조해주고 있다.

<악보23> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 221-237

마디 222부터는 새로운 선율이 등장하는데 코다2로 볼 수 있다. 모티브a1의 세 번째 마디와 모티브b1의 당김음 리듬형이 결합되어있다. 바이올린에서도 싱크페이션이 나타나며 다음마디까지 이음줄이 이어진다. 다시 모티브

a1이 사용되는 마디 233은 코드3으로 볼 수 있다. 제시부의 모티브a1의 사용과 다르게 셋잇단음표 음형의 반주형이 나타나고 모티브a1은 뒤이어 피아노의 왼손 성부에서 나타나며 고음역과 저음역대를 오간다.

-급격한 다이내믹 대조의 첫 번째 유형(크레센도→피아노(p))

마디 226-227에서 반음계적인 선율과 반복되는 음정들을 사용해서 하행하는 것을 중심으로 크레센도를 진행하는 악구이다. 안정적인 화성이 나타나지 않다가 마디 228에서 피아노(p)로 바뀌며 리듬이 정적으로 바뀌고 조성도 F Major로 정착 되는 부분이다. 피아노(p)가 나오면서 선율의 마무리에 도달하고 있다.

-급격한 다이내믹 대조의 네 번째 유형(피아노(p) → 스포르찬도(sfz.))

마디 228부터 마디 230까지 여린 다이내믹으로 마무리가 되는 듯 하다가 마디 231에 갑자기 큰 다이내믹인 포르티시모로 새로운 선율을 제시하며 등장한다.

<악보24> 베토벤, 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장, 마디 238-247

마디 240부터는 피아노의 왼손과 오른손이 서로 주고받는 형태로 나타나며 마디 242부터는 모티브a1중에서도 16분음표 음형이 두드러지게 사용되고 있다. 이 16분 음표음형은 경과부 모티브를 연상케 하며 마디 244-245에서 피아노 오른손, 왼손 그리고 바이올린의 세 성부 더블링을 보여준 후 포르티시모로 악곡을 끝마친다.

2장에서 제시한 5가지 유형은 지금까지 분석한 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장에 운용된 급격한 다이내믹을 통해 모두 살펴볼 수 있었다. 다이내믹

이 사용된 위치에 따라 그 음악적 기능이 상당히 다양함을 확인했다. 바이올린 소나타 제5번》, 제1악장에 나왔던 급격한 대조의 다이내믹과 대표적인 기능을 정리하면 다음의 표와 같다.

<표10> 《바이올린 소나타 제5번》, 제1악장의 급격한 대조의 다이내믹

유형	다이내믹	마디	음악적 기능
1	크레센도(<i>cresc.</i>) → 피아노(<i>p</i>)	10-11,73-74, 133-134,	악기간의 역할 교대
		18-20,226-228.	선율의 마무리
2	데크레센도(<i>decresc.</i>) → 포르테(<i>f</i>)	85-86,209-210	단락과 단락 구분
3	큰 다이내믹에서 작은 다이내믹	86,210	새로운 선율의 시작
		51-52,67-68,116, 175-176,191-192	선율의 마무리
4	피아노(<i>p</i>) → 스포르찬도(<i>sfz.</i>)	230-231	새로운 선율의 시작
5	여린박에서의 스포르찬도	38-44,54-60,90-96, 100-115	악기간의 역할 교대
		70-82,194-206, 216-217	음형의 변화

Ⅲ. 결 론

본 논문은 베토벤 바이올린 소나타 10곡에서 등장하는 급격한 다이내믹 변화, 이른바 다이내믹 대조에 대한 음악적 역할 분석을 다루었다.

일반적인 음악문헌들에 베토벤 작품을 창작 시기별로 초기, 중기 그리고 후기로 나누고 있다. 하지만 이러한 창작 시기별 구분을 바이올린 소나타에 적용할 수 없다는 것을 확인했다. 앞의 기준에 따르면 바이올린 소나타 10곡 모두 초기와 중기에 작곡되고 후기에는 작곡된 바이올린 소나타가 없다는 결론이 나온다. 그러나 바이올린 소나타 중 마지막에 작곡된 《바이올린 소나타 제10번》에는 베토벤의 후기 창작경향인 푸가 기법이 나오고 있는 것을 볼 수 있었다. 김방현의 번역서인 『베토벤』에서 소나타 형식 변화를 기준으로 일곱 시기로 나누어 제시한 베토벤 창작 시기구분을 따랐다. 실험적 소나타기라 불리는 3기에 작곡된 《바이올린 소나타 제5번》은 3기의 소나타 형식과 연결된 내용이 잘 적용됨을 확인 할 수 있었다. 이 곡은 이전의 바이올린 소나타 제1번부터 제4번까지의 3악장 구성과 달리 미뉴에트를 스케르초로 대체한 3악장을 추가하여 4악장 구성으로 확대되었다.

급격한 다이내믹의 대조를 바이올린 소나타 4번, 7번, 8번, 9번 그리고 10번의 1악장에 나온 것을 기준으로 다섯 가지 유형으로 분류할 수 있었다.

- 첫 번째 유형은 크레센도에서 피아노,
- 두 번째 유형은 데크레센도에서 포르테,
- 세 번째 유형은 린포르찬도(*rfz.*), 스포르찬도(*sfz.*), 포르티시모(*ff*), 포르테(*f*)와 같은 큰 다이내믹에서 작은 다이내믹인 피아노(*p*), 피아니시모(*pp*)로 중간과정 없이 넘어 가는 것,
- 네 번째 유형은 이전과 반대로 작은 다이내믹에서 큰 다이내믹으로

중간 과정 없이 넘어가는 것 그리고

-다섯 번째 유형은 여린박의 스포르찬도이다.

다섯 가지의 유형은 쓰이는 위치에 따라 음악적 역할이 다양했고 같은 모양의 다이내믹 대조의 유형이더라도 음악 기능적 차이점이 있다는 것을 발견했다. 다섯 가지의 다이내믹의 급격한 변화 유형이 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장에 모두 등장했음을 분석 과정에서 확인했다.

-첫 번째 유형이 쓰여진 부분은 음악적으로 첫째, 악기간의 역할 교대가 이루어지는 마디 10-11, 마디 73-74, 마디 133-134, 둘째, 선율의 마무리가 되는 마디 18-20와 마디 226-228 이다.

-두 번째 유형이 쓰여진 부분은 제1악장에서 두 번 등장한다. 이 유형의 음악적 역할은 단락과 단락의 구분이 되는 기능으로 마디 85-86와 마디 209-210이다.

-세 번째 유형이 쓰여진 부분은 첫째, 새로운 선율의 시작하는 마디 86과 마디 210, 둘째, 선율의 마무리가 이루어지는 마디 51-52, 마디 67-68, 마디 116, 마디 175-176 그리고 마디 191-192이다.

-네 번째 유형이 쓰여진 부분은 유일하게 마디 230-231뿐이며 음악적 기능은 새로운 선율의 시작을 하고 있다.

-다섯 번째 유형이 쓰여진 부분은 첫째, 악기간의 역할 교대가 이루어지는 마디 38-44, 마디 54-60, 마디 90-96, 그리고 마디 100-115, 둘째, 음형의 변화가 강조되어지는 마디 70-82, 마디 194-206 그리고 마디 216-217이다.

같은 유형의 다이내믹이더라도 쓰이는 위치에 따라 음악적 기능이 다양할 수 있다는 것을 확인했다.

베토벤이 급격한 대조의 다이내믹을 작품에 많이 담은 이유를 단순히 그의 청력 문제와 연결하기도 한다. 그러나 《바이올린 소나타 제5번》 제1악장

을 중심으로 분석하고 다른 바이올린 소나타에서의 다이내믹 운용을 살펴본 결과 음악적인 관계와 다이내믹 운용이 밀접한 연관이 있다는 사실을 확인했다. 이러한 특징적인 다이내믹 분석은 연주 해석에 반영함에 있어 연주자로서 간과하지 말아야 한다.

참 고 문 헌

1. 국내서적 및 번역서

- 김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』. 서울: 음악세계, 1999.
- 조수철. 『베토벤과 바그너 그 치유력에 대하여』, 서울대학교출판문화원, 2020.
- Grout, Donald Jay, Palisca, Claude V, Burkholder, J. Peter, (*A history of western music*), 민은기 외 6인 역, 『그라우트의 서양 음악사 (하)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Maynard Solomon. *Beethoven*. 김병화 옮김. 『루트비히 판 베토벤 1』. 한길아트. 2006.
- Wendy Thompson, 정임민 역, 『위대한 작곡가의 생애와 예술』 서울: 마로니에북스, 2007.

2. 학위논문

- 강우진. "Ludwig van Beethoven의 Violin Sonata No.5 in F Major, op. 24 에 대한 분석 및 연구." 이화여자대학교 대학원, 2014.
- 금우람. "베토벤 바이올린 소나타에 관한 연구." 한양대학교 대학원, 2011.
- 김지혜. "베토벤 《바이올린소나타 제3번》과 《바이올린소나타 제10번》에 나타난 피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구." 성신여자대학교, 2019.
- 명지원. "L.v. Beethoven Sonata for Violin and Piano in A Major, Op.47

- 'Kreutzer'의 작품분석 및 연주법 연구." 연세대학교 대학원, 2018.
- 박지혜. "베토벤 바이올린 소나타 제5번 F장조 작품 24에 대한 분석연구." 영남대학교 대학원, 2015.
- 박진희. "L.V. Beethoven의 Violin sonata No.5 op.24 F major의 연주법적 고찰." 경희대학교 대학원, 1994.
- 박효정. "베토벤 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번》(Op. 30, no. 2) 분석 연구." 성신여자대학교 석사학위논문, 2019.
- 백수진, "고전주의시대 바이올린 소나타 특징 연구 : 모차르트, 베토벤 바이올린 소나타 중심으로." 경희대학교 대학원 ,2006.
- 부혜인. "베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰." 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 신태양. "베토벤 <바이올린소나타 제1번>(Op. 12, No. 1) 분석 연구." 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 표채량. "L. V. Beethoven Violin Sonata의 연구: Op. 12 No. 1을 중심으로." 경희대학교 석사학위논문, 2007.

3. 악보

- Beethoven, Ludwig van. Edited by Sieghard Brandenburg. in *Sonaten für Klavier und Violine*. Band I. München: G. Henle Verlag, 1974.
- Beethoven, Ludwig van. Edited by Sieghard Brandenburg. in *Sonaten für Klavier und Violine*. Band II. München: G. Henle Verlag, 1978.

ABSTRACT

An Analysis of the Musical Role of Contrast Dynamic Types in Beethoven's Violin Sonata

- Analysis of contrasting dynamic types in the first
movement of Violin Sonata No. 5 (op. 24, 'Spring') -

SUJI KIM

Instrumental Music Major

Graduate School of

Sungshin University

Ludwig van Beethoven (1770-1827) composed a total of 10 violin sonatas from 1793 to 1813.

This paper is about the various formal characteristics and distinct changes of musical syntax of the 10 sonatas by applying Bang-Hyun Kim's seven period division which is divided according to the changes of the form of the sonatas and their characteristics.

In addition, the sharp dynamic contrast is classified into five types, which are organized based on the violin sonata no.4,7,8,9 and the first movement of no.10, which are closely related to the sonata form.

And those five types of the sharp dynamic contrast are used for studying the first movement of 《Violin Sonata No.5》 and for connecting its

musical role to them.

- In crescendo, which is the first type, piano plays both role of rotating each instrument and ending the melody.
- In decrescendo, which is the second type, forte separates paragraphs.
- In a great dynamic, which is the third type, a small dynamic indicates the beginning of a new melody, and the end of its melody.
- In a small dynamic, which is the fourth, a great dynamic starts a new melody.
- Sforzando of Auftakt, the fifth one, plays both role of rotating each instrument and highlighting the change of a motif.

The research found that the five types can be found in the first movement of 《Violin Sonata No.5》, and each types plays various roles according to the passage of the music. Furthermore, same dynamics play different roles and functions depending on its position.