



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 바이올린소나타에서 독주와
반주악기의 역할변화에 대한 연구

-베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린
소나타 제10번》의 제1악장 분석을 통해-

2019

성신여자대학교 대학원

반주학과

임 지 윤

베토벤 바이올린소나타에서 독주와
반주악기의 역할변화에 대한 연구

-베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린
소나타 제10번》의 제1악장 분석을 통해-

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

임 지 윤

인 준 서

임지윤의 석사학위 논문으로 인준함

2018년 11월

심사위원장.....(서명 또는 인)

심사위원.....(서명 또는 인)

심사위원.....(서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 시대를 대표하는 작곡가이고, 더 나아가 낭만주의 시대로 전환기를 이끈 작곡가로 평가된다. 그는 일생에서 10곡의 바이올린소나타를 작곡했는데, 1797년부터 1812년 사이에 완성되었다. 본 논문은 베토벤이 바이올린소나타 중 첫 번째 작품인 《바이올린소나타 제1번》(Op. 12 No. 1)과 마지막 작품인 《바이올린소나타 제10번》(Op. 96)의 제1악장 반주역할을 비교 분석하였다.

베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》의 음악적 차이를 확인하기 위해서 먼저 일반적으로 여러 학자들과 문헌들에서 베토벤의 작품을 구분한 세 시기(초기, 중기 그리고 후기)가 아닌, 소나타형식과 그 형식의 특징의 변화를 기준으로 일곱 시기를 구분하여 적용했다. 이를 통해 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제3번》(Op. 12 No. 3)까지는 ‘빈 초창기’, 《바이올린소나타 제4번》(Op. 23)과 《바이올린소나타 제5번》(Op. 24)은 ‘실험적 소나타기’, 《바이올린소나타 제6번》(Op. 30 No. 1)부터 《바이올린소나타 제9번》(Op. 47)까지는 ‘드라마적 소나타기’ 그리고 《바이올린소나타 제10번》은 ‘고고한 양식기’로 구분할 수 있음을 확인했다. 또한 두 악기 간의 역할관계를 제1악장 제시부의 제 1주제만을 가지고 보았을 때도 이 시기구분을 뒷받침했다.

베토벤 《바이올린소나타 제1번》 제1악장은 피아노가 중심으로 음악적 흐름을 주도하고, 《바이올린소나타 제10번》은 바이올린과 피아노가 대등하게 그 역할을 수행하여 이중주적인 모습을 보임을 분석으로 제시했다. 조성적인 측면에서 《바이올린소나타 제10번》 각 악장의 조성관계가 낭만주의 음악특징으로 설명되는 3도 관계를 보이고 있어 제1악장에서의 대위법에 근거한 음악적 짜임새와 함께 낭만적인 특징도 확인 할 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 본론	3
1. 베토벤 바이올린소나타 창작시기 구분	3
2. 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장 제시부에 나타나는 독주악기와 반주 간의 관계	12
3. 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》 제1악장의 비교 분석	25
1) 《바이올린소나타 제1번》 제1악장 분석	25
2) 《바이올린소나타 제10번》 제1악장 분석	34
3) 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》 제1악장의 반주역할에 관한 비교 분석	46
III. 결론	49

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표 1> 『그로브사전』에 따른 베토벤 바이올린소나타 10곡의 창작년도 ……	5
<표 2> 소나타형식을 기준으로 본 베토벤 창작시기 구분 ……………	6
<표 3> 소나타형식을 기준으로 본 베토벤 시기구분에 10곡 바이올린소나타 창작년도 적용 ……………	7
<표 4> 베토벤 바이올린소나타 10곡의 형식 ……………	8
<표 5> 소나타형식을 기준으로 본 베토벤 10곡 바이올린소나타 ……………	11
<표 6> 바이올린소나타 10곡의 제1악장 제시부 제 1주제에서 두 악기간의 관계 ……………	12
<표 7> 베토벤 《바이올린소나타 제1번》 제1악장 형식 분석 ……………	25
<표 8> 베토벤 《바이올린소나타 제10번》 제1악장 형식 분석 ……………	34

악보 목차

악보 예 1) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 6-10	14
악보 예 2a) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 19-22	15
악보 예 2b) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 28-34	15
악보 예 3a) 베토벤, 《바이올린소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-4	17
악보 예 3b) 베토벤, 《바이올린소나타 제2번》, 제1악장, 마디 17-20	17
악보 예 4) 베토벤, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 5-7	18
악보 예 5) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 1-10	19
악보 예 6) 베토벤, 《바이올린소나타 제8번》, 제1악장, 마디 8-15	20
악보 예 7) 베토벤, 《바이올린소나타 제6번》, 제1악장, 마디 1-8	21
악보 예 8) 베토벤, 《바이올린소나타 제4번》, 제1악장, 마디 1-8	23
악보 예 9) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 1-6	24
악보 예 10) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 1-5	26
악보 예 11a) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 5-9	27
악보 예 11b) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 13-17	28
악보 예 12) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 21-22	28
악보 예 13) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 27-29	29
악보 예 14) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 33-36	29
악보 예 15) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 43-50	30
악보 예 16) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 58-62	31
악보 예 17) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 93-96	32
악보 예 18) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 106-110	33
악보 예 19) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 126-129	33

악보 예 20)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 1-6	…… 35
악보 예 21)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 10-13	…… 36
악보 예 22)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 20-29	…… 37
악보 예 23)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 33-36	…… 37
악보 예 24a)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 41-44	… 38
악보 예 24b)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 59-65	… 39
악보 예 24c)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 72-75	…… 39
악보 예 25)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 84-88	…… 41
악보 예 26)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 102-106	42
악보 예 27)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 116-118	… 43
악보 예 28)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 254-258	45
악보 예 29)	베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 275-287	… 46

I. 서론

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)의 영향을 받아 《바이올린소나타 제1번》에 ‘바이올린 오블리가토가 붙은 피아노소나타’ 라는 모습을 담았다. 이를 시작으로 하여 그는 《바이올린소나타 제10번》까지 총 10개의 바이올린소나타를 작곡하였다. 《바이올린소나타 제1번》의 창작은 위에서 언급한 것과 같이 피아노가 더 중심적인 역할을 하는 구성으로 시작되었는데, 《바이올린소나타 제10번》에 이르러서는 《바이올린소나타 제1번》과 비교해서 어떠한 음악적인 어법을 담고 있는지, 독주 악기와 반주가 어떠한 구성으로 작곡되었는지 그리고 두 악기 간의 역할이 어떻게 변화했는지를 살펴보는 것이 본 논문의 연구 목적이다.

본 논문에서는 이러한 연구 목적에 따른 결과를 도출하기 위해 베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》의 제1악장만을 비교 분석 할 것이다. 이에 앞서 베토벤 바이올린소나타 10곡의 시기 구분을 제시할 것이다. 일반적으로 세 시기 초기, 중기 그리고 후기로 구분되는 것에 바이올린소나타 10곡을 적용한 선행연구들이 많다.¹⁾ 그러나 《바이올린소나타 제10번》이 1812년에 작곡되었으므로 이런 시기구분은 문제점을 내포할 수 있다고 문제를 제기할 수 있다. 베토벤 바이올린소나타 10곡의 적합한 시기구분을 위해 본 논문에서는 김방현의 번역서 『베토벤』²⁾에서 제

1) 표채량, “L. v. Beethoven Violin Sonata의 연구 : Op.12 No.1을 중심으로,” (경희대학교 석사학위논문, 2007).

금잔디, “L. v. Beethoven의 Violin Sonata Op.12 No. 1의 연구 및 분석,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2010).

신태양, “베토벤 《바이올린 소나타 제 1번》(Op. 12, No. 1) 분석 연구: 독주악기와 반주간의 관계를 중심으로,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2017).

우희라, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 7번》(Op. 30, No. 2)에 관한 연구 : -주제 제시와 전개에서의 두 악기간의 음악적 관계를 중심으로-,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2018).

시된 일곱 개의 시기 구분에 바이올린소나타 10곡을 적용할 것이다. 그리고 이를 뒷받침하기 위해 10곡의 바이올린소나타에서 나타나는 소나타형식의 변화를 개괄할 것이다. 또한 바이올린소나타 10곡의 제1악장 제1주제를 중심으로 어떤 악기가 주제 선율을 주도하는지 알아보고, 두 악기 간의 관계가 어떻게 변화하고 있는지도 간략하게 확인하여, 김방현의 번역서에서의 시기구분을 바이올린소나타 10곡에 적용하는 것에 대한 타당성을 뒷받침할 것이다.

베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》의 비교 분석은 제1악장을 중심으로 분석할 것이고, 이 두 곡의 형식 분석을 통해 두 작품에서의 소나타형식의 변화를 확인한다. 뿐만 아니라 두 곡의 제1악장에서 독주 악기와 반주 간의 관계가 어떻게 변화 되었는지 확인하고 연주에 적용할 수 있는 자료를 제공하기를 기대한다.

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

II. 본론

1. 베토벤 바이올린소나타 창작시기 구분

일반적으로 음악사를 다루는 문헌들에서는 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 생애와 창작시기 구분을 작품의 음악적 특징 변화를 기준으로 하기보다는 베토벤 삶의 여정을 기준으로 한 내용이 많다. 그러나 19세기 음악사를 다룬 김용환의 저서에서는 베토벤 음악어법의 변화를 피아노소나타 중심으로 하여 초기는 1793년부터 1801년까지, 중기는 1803년부터 1814년까지 그리고 후기는 1816년부터 1822년까지로 구분하였다.³⁾

베토벤이 창작한 10곡의 바이올린소나타로 그의 창작시기 구분을 한 음악사 문헌은 국내에서는 찾아볼 수 없다. 10곡의 바이올린소나타를 창작시기 별로 구분한 선행연구, 특히 석사학위 논문들은 뱅상 댕디(Vincent, D'Indy, 1851-1931)의 시기 구분에 10곡의 바이올린소나타 창작년도를 적용하고 있다.

댕디의 시기 구분을 노정희는 자신의 저서에서 1기를 1782년부터 1802년까지, 2기를 1803년부터 1816년까지 그리고 3기를 1816년부터 1827년까지로 제시하였다.⁴⁾ 표채량의 석사학위 논문에서는 노정희가 제시한 댕디의 시기 구분과 동일하게 제시했고, 이에 베토벤 바이올린소나타 10곡을 적용하였다.⁵⁾ 그 기준에 따라 《바이올린소나타 제1번》(Op. 12 No. 1)부터 《바이올린소나타 제9번》(Op. 47 No. 9)까지는 1기, 그리고 《바이올린소나타 제10번》(Op. 96)은 2기로 구분했다. 금잔디의 석사학위 논문⁶⁾에서도 댕디의

3) 김용환은 그의 저서에서 베토벤 창작시기 구분을 장르별로, 구체적으로 교향곡, 피아노소나타, 실내악을 중심으로 세분화하여 제시했다. 이는 베토벤 시기구분을 일괄적으로 삶을 기준으로 하는 것이 적절하지 못하다는 내용을 보여준다. 김용환, 『19세기 음악』, (서울: 음악세계, 2005), 46.

4) 노정희, 『서양음악의 이해』, (서울: 건국대학교출판부, 1999), 174-177.

5) 표채량, “L. v. Beethoven Violin Sonata의 연구 : Op.12 No.1을 중심으로,” 13-16.

시기구분을 기준으로 했지만 각 시기의 끝과 시작 년도를 나눔에 있어 위 문헌들과 미세한 차이를 보인다. 1기는 1786년부터 1803년까지, 2기는 1803년부터 1816년까지 그리고 3기는 1817년부터 1827년까지로 시기를 구분하고 있다. 그 기준에 따라 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제8번》(Op. 30 No. 3)까지는 1기에 작곡되었고 《바이올린소나타 제9번》부터 《바이올린 소나타 제 10번》까지는 2기에 작곡된 것으로 구분했다.

이렇게 한 작곡가의 하나의 창작 영역을 1기, 2기 그리고 3기로 나누는 것은 중요하지 않을 것 같지만 음악어법의 변화로 본다면 이러한 시기구분은 작곡가의 음악어법 변화를 이해함에 있어서 상당히 큰 의미를 갖는다. 그렇기 때문에 작품의 창작년도만 가지고 시기구분을 하는 것은 분명한 문제가 있다. 또한 위의 석사학위 논문들은 베토벤 바이올린소나타 창작시기구분을 댁디의 시기 구분을 바탕으로 두었음에도 불구하고 베토벤 《바이올린 소나타 제9번》 시기구분이 1기와 2기로 서로 다르다. 어떠한 작품을 1기 또는 2기로 구분된 내용은 이 작품에 대한 이해에 혼돈을 야기한다.

『그로브사전』(*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*)에 기초하여 볼 때, 베토벤 바이올린소나타 10곡의 창작년도는 표1과 같다.⁷⁾ 위 두 선행연구물에서 《바이올린소나타 제9번》에 대한 차이 나는 시기구분은 이 작품이 1802년에 작곡되기 시작해서 1803년에 완성된 것에 기인함을 표 1에서 쉽게 확인할 수 있다.

6) 금잔디, “L. v. Beethoven의 Violin Sonata Op.12 No. 1의 연구 및 분석,” 6-8.

7) Douglas Johnson, Scott G. Burnham, Joseph Kerman, Alan Tyson, “Beethoven, Ludwig van.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition (London Macmillan Publishers, 2002), Vol. 3, 118-119.

<표 1> 『그로브사전』에 따른 베토벤 바이올린소나타 10곡의 창작년도

작품번호		작곡년도
Op.12	1	1797-1798년
	2	
	3	
Op.23	4	1800년
Op.24	5	1800-1801년
Op.30	6	1801-1802년
	7	
	8	
Op.47	9	1802-1803년
Op.96	10	1812년

당디의 시기 구분에 바이올린소나타 10곡 창작년도만을 기준으로 하여 적용했을 때 위에서 언급한 것과 같이 동일 작품을 서로 다른 시기로 구분하는 문제점이 발생한다. 또한 창작년도를 기준으로 한 시기구분은 베토벤이 다른 장르에서 보인 후기의 음악어법을 담은 바이올린소나타는 없다는 결론에 도달한다. 그러나 10곡의 바이올린소나타에 담긴 음악적 내용으로 보면 이러한 결론에 수긍할 수 없을 것이다. 베토벤 바이올린소나타 10곡에 담겨 있는 음악어법과 그 작품들에 대한 음악적 특징을 간략하게 확인하고 비교하면 이러한 시기구분이 문제가 있음을 확인할 수 있다.

베토벤 바이올린소나타 10곡의 시기구분을 음악어법 변화에 따라 구분한 선행연구들은 세 시기로 10곡을 나누고 있다. 신태양의 석사학위 논문에서는 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제5번》(Op. 24)까지는 1기, 《바이올린소나타 제6번》(Op. 30 No. 1)부터 《바이올린소나타 제9번》까지는 2기 그리고 《바이올린소나타 제10번》은 3기로 구분하고 있다.⁸⁾ 우희라의 석사학위 논문도 세 시기로 나누지만, 《바이올린소나타 제

8) 신태양, “베토벤 《바이올린 소나타 제 1번》(Op. 12, No. 1) 분석 연구: 독주악기와 반주간의 관계를 중심으로,” 9.

1번》부터 《바이올린소나타 제3번》(Op. 12 No. 3)까지를 초기, 《바이올린 소나타 제 4번》(Op. 23)부터 《바이올린 소나타 제 9번》까지를 중기 그리고 《바이올린 소나타 제 10번》을 후기로 구분하였다.⁹⁾ 음악어법의 변화에 따라 베토벤 바이올린소나타 10곡을 시기구분 했음에도 불구하고 신태양과 우희라의 시기구분도 차이를 보인다. 이러한 차이는 신태양은 베토벤 바이올린소나타 10곡에 담겨 있는 음악어법 변화를 피아노소나타 창작변화와 비교해서 구분하였고, 우희라는 각 시기별 공통된 음악적 특징을 기준으로 하여 구분한 것에 기인한다.

댕디의 시기구분에 따른 베토벤 바이올린소나타 시기구분, 김용환의 피아노소나타를 중심으로 한 시기구분 그리고 10곡의 바이올린소나타에 담긴 음악어법을 중심에 두어 시기구분한 선행연구들과는 달리 김방현의 번역서에서는 베토벤 기악음악 창작의 공통적인 기반이었던 소나타형식과 그 형식의 특징 변화를 기준으로 베토벤 창작시기를 7개로 나누고 있다.¹⁰⁾ 그 시기구분을 제시하면 표 2와 같다.

<표 2> 소나타형식을 기준으로 본 베토벤 창작시기 구분

	구분	작곡 시기
1기	학습기, 본시대	1782-1792
2기	빈 초창기	1793-1800
3기	실험적 소나타기	1800-1802
4기	드라마적 소나타기	1802-1808
5기	칸타빌레기	1809-1813
6기	낭만주의 접근기	1814-1816
7기	고고한 양식기	1817-1826

9) 우희라, “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 7번》(Op. 30, No. 2)에 관한 연구 : -주제 제시와 전개에서의 두 악기간의 음악적 관계를 중심으로-,” 11.

10) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 17.

소나타형식을 기준으로 한 시기구분에 바이올린소나타 10곡의 창작년도를 적용해 보면 아래의 표와 같다.

<표 3> 소나타형식을 기준으로 본 베토벤 시기구분에 10곡 바이올린소나타 창작년도 적용

	구분	작곡 시기	바이올린소나타 번호
1기	학습기, 본시대	1782-1792	
2기	빈 초창기	1793-1800	1, 2, 3, ④, ⑤
3기	실험적 소나타기	1800-1802	④, ⑤, 6, 7, 8, ⑨
4기	드라마적 소나타기	1802-1808	⑨
5기	칸타빌레기	1809-1813	10
6기	낭만주의 접근기	1814-1816	
7기	고고한 양식기	1817-1826	

베토벤 《바이올린소나타 제4번》과 《바이올린소나타 제5번》 그리고 《바이올린소나타 제9번》은 창작년도가 작곡시기의 끝과 시작이 겹치기 때문에 어느 시기로 구분해야 할지 모호하다(표 1과 2, 비교 참조). 이 문제점은 각 작품의 창작년도를 넘어서 음악적 내용, 특히 소나타형식을 이 곡들이 어떻게 수용했는지에 따라 해결 될 수 있다. 이를 위해 10곡 바이올린소나타의 각 악장 형식과 조성을 정리하여 표 4에 제시한다. 베토벤 《바이올린소나타 제4번》은 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제3번》까지와 같이 3악장 구성으로 동일하다.(표 4, 참조.)

<표 4> 베토벤 바이올린소나타 10곡의 형식

Op.	No.	형식	빠르기	조성
12(1797-1798) Nr.1-3	1	소나타악장형식	Allegro con brio	D
		변주곡형식	Andante con brio	A
		론도형식	Allegro	D
	2	소나타악장형식	Allegro vivace	A
		3부형식	Andante, più tosto Allegretto	a
		론도형식	Allegro piacevole	A
	3	소나타악장형식	Allegro con spirito	E ^b
		3부형식	Adagio con molto espressione	C
		론도형식	Allegro molto	E ^b
23(1800)	4	소나타악장형식	Allegro	a
		소나타악장형식	Andante scherzoso più Allegretto	A
		자유로운 론도형식	Allegro molto	a
24(1800-1801)	5	소나타악장형식	Allegro	F
		변주곡형식	Adagio molto espressivo	B ^b
		스케르초 복합3부형식	Scherzo Allegro molto	F
		론도형식	Allegro ma non troppo	F
30(1801-1802) Nr.1-3	6	소나타악장형식	Allegro	A
		론도형식	Adagio molto espressivo	D
		변주곡형식	Allegretto con variazioni	A
	7	소나타악장형식	Allegro con brio	c
		3부형식	Adagio cantabile	A ^b
		스케르초 복합3부형식	Scherzo Allegro	C
	8	론도형식	Allegro	c
		소나타악장형식	Allegro assai	G
		3부형식	Tempo di Minuetto ma molto	E ^b
47(1802-1803)	9	론도형식	Allegro vivace	G
		소나타악장형식	Adagio sostenuto-Presto	A
		변주곡형식	Andante con Variazioni	F
96(1812)	10	소나타악장형식	Presto	A
		2부형식	Allegro Moderato	G
		스케르초 복합3부형식	Adagio espressivo	E ^b
		변주곡형식	Scherzo Allegro	g
			Poco Allegretto	G

그 중 제1악장이 소나타악장형식으로 되어 있는 것도 표 3에서와 같이 앞서 언급한 시기구분 ‘실험적 소나타기’로 《바이올린소나타 제4번》을 구분하는 것에 문제를 제기할 수 있다. 그런데 이 작품이 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제3번》과 다른 점이 있다면 제2악장에서 스케르초가 등장하고 제3악장에서 론도형식이 아닌 자유로운 론도형식으로 마지막 악장에 음악적 비중을 두고 있다는 점이다.¹¹⁾ 다악장 형식 구성에서의 이러한 새로운 시도는 《바이올린소나타 제4번》을 ‘실험적 소나타기’로 구분할 수 있게 한다.

《바이올린소나타 제5번》은 베토벤 바이올린소나타에서 처음으로 4악장으로 구성되어 《바이올린소나타 제4번》보다 실험적인 모습을 좀 더 보이고 있다. 《바이올린소나타 제5번》의 악장 간 조성관계에서도 제1악장은 F장조 그리고 제2악장은 B^b장조로 1번부터 4번까지의 각 악장 조성관계와는 다르게 버금딸림조로 나타나고 있어 이 곡을 ‘실험적 소나타기’로 구분될 수 있다는 근거가 된다. 정리하자면 1800년에 작곡을 시작한 《바이올린소나타 제4번》과 《바이올린소나타 제5번》은 ‘빈 초창기’보다는 ‘실험적 소나타기’의 문을 연 작품으로 볼 수 있다.

김방현의 번역서에서는 소나타 형식과 관계하여 4기 ‘드라마적 소나타기’라는 시기구분 명칭을 사용하는데, 이 문헌에서는 ‘드라마적’이라는 시기구분 명칭에 대해 몇 가지 근거를 제시하고 있다. 이 ‘드라마적 소나타기’에 해당되는 1802-1808년은 베토벤의 삶에서 큰 전환기가 되는 시기이다. 베토벤은 이 시기에 몇 해 전부터 앓고 있던 귓병이 급격하게 악화되면서 큰 좌절을 겪지만, 그 역경을 극복하고 삶의 의욕을 되찾아 작곡활동에 전념한다. 이 문헌에서는 이러한 삶의 큰 장애가 베토벤의 소나타형식에 좌절과 극복의 대립적인 요소로 반영되었다고 본다.¹²⁾ 그 근거로 첫 번째는 피아노소나

11) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 18.

12) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 19.

타 Op.31-1에서와 같이 제1악장 제시부의 주제와는 관계없는 요소가 등장하여 소나타악장형식 과정의 장애로 나타나고 주제보다 더 많은 발전을 보이는 것이다. 첫 번째 근거를 뒷받침할 수 있는 요소로서 쉬운 예는 피아노 소나타 ‘템페스트’ 제1악장에서의 기악 레치타티보를 말할 수 있다. 두 번째는 《교향곡 제 9번》에서 보인 형식의 확대 그리고 세 번째 근거로는 개방적 순환형식을 사용하여 각 악장이 유기적으로 연결되어 소나타형식의 구조 전체에 통일감 추구이다.¹³⁾

《바이올린소나타 제9번》은 창작연도가 1802년부터 1803년이다. 이 곡의 창작연도를 보자면 ‘실험적 소나타기’로 볼 수도 있고, ‘드라마적 소나타기’로도 볼 수 있다. 《바이올린소나타 제9번》의 제3악장이 소나타악장형식으로 되어 있어, 마지막 악장에 비중을 둔 것으로 해석할 수 있다. 이에 근거하여 《바이올린소나타 제9번》을 ‘실험적 소나타기’로 구분할 수 있을 것 같지만, 제1악장 재현부에 103마디로 이루어진 긴 코다 등장은 ‘드라마적 소나타기’로 구분할 수 있는 음악적 특징이라 할 수 있다. 더욱이 주목할 점은 《바이올린소나타 제9번》 제1악장 제1주제 앞에 《바이올린소나타 제1번》에서 나왔던 짧은 서주가 아닌 18마디 길이의 긴 서주가 연주되는데, 이는 피아노소나타 ‘템페스트’에서와 같은 기악 레치타티보로 해석된다. 《바이올린소나타 제9번》 제1악장이 기악 레치타티보로 시작하고 긴 코다로 끝나는 점에 기반하여 《바이올린소나타 제9번》은 ‘드라마적 소나타기’로 구분할 수 있다.

《바이올린소나타 제10번》의 창작연도는 1812년으로 5기 ‘칸타빌레기’로 볼 수 있지만, 소나타형식을 기준으로 한 시기구분의 특징을 적용해보면 7기 ‘고고한 양식기’에 해당된다. 김방현의 번역서에서 제시한 ‘고고한 양식기’는 베토벤의 창작에 있어 ‘진정한 의미의 후기’로 규정한다고 설명하고

13) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 18-20.

있다. 이 시기에 해당되는 작품으로 언급한 곡들은 푸가기법을 전면에 두고 있다. 이 문헌에서도 ‘고고한 양식기’의 특징으로 변주기법과 푸가기법을 소나타형식 속에 통합한 것을 들고 있다.¹⁴⁾ 김방현의 번역서에서 ‘고고한 양식기’를 구체적으로 설명하지는 않지만 그 시기에 해당하는 작품¹⁵⁾을 통해 볼 때, 푸가기법이 소나타악장형식이나 론도형식에 수용되어 두 가지의 시대가 다른 양식이 혼합된 것을 ‘고고한 양식기’로 설명하고 있음을 확인할 수 있다. 《바이올린소나타 제10번》 제1악장에 대한 분석은 본론에서 자세하게 다룰 것이지만, 우선적으로 다른 문헌들에서 언급되고 있는 이 작품의 특징인 푸가기법 수용은 ‘고고한 양식기’로의 구분을 가능하게 한다.

지금까지 간단하게 설명한 베토벤 10곡 바이올린소나타와 소나타형식과의 관계를 김방현의 번역서에서 제시한 7개 시기구분에 다시 적용하면 표 3에서 시기구분이 모호했던 작품들(표 3에 ○번호로 표시한)의 위치를 정할 수 있다. 이에 따른 시기구분은 표 5와 같다.

<표 5> 소나타형식을 기준으로 본 베토벤 10곡 바이올린소나타

	구분	바이올린소나타 번호
1기	학습기, 본시대	
2기	빈 초창기	1, 2, 3
3기	실험적 소나타기	4, 5
4기	드라마적 소나타기	6, 7, 8, 9
5기	칸타빌레기	
6기	낭만주의 접근기	
7기	고고한 양식기	10

14) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 23.

15) ‘고고한 양식기’에 해당하는 작품들은 《하머클라비어 소나타》(Op. 106), 《미사 솔렐니스》(장엄 미사)(Op. 123), 《디아벨리 변주곡》(Op. 120), 《합창 교향곡》(Op. 125), 《현악 사중주 제12번》(Op. 127), 《현악 사중주 제13번》(Op. 130), 《현악 사중주 제14번》(Op. 131), 《현악 사중주 제15번》(Op. 132), 《현악 사중주 제16번》(Op. 135)이다. 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 22-23.

2. 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장 제시부에 나타나는 독주악기와 반주 간의 관계

베토벤 바이올린소나타 10곡을 본 논문 제 1장에서 살펴본 바와 같이 소나타형식과 관계해서 시기구분을 할 수도 있고, 다른 선행연구들과서와 같이 창작년도와 삶을 연관시켜서 구분 할 수도 있다. 소나타형식과의 관계로 본 10곡 바이올린소나타 시기구분에 대한 타당성을 뒷받침하기 위해 본 장에서는 베토벤 바이올린소나타 10곡에서의 바이올린과 피아노 두 악기 간의 음악적 역할관계를 살펴보고자 한다.

이를 위해 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장의 제시부에서 제1주제 제시를 중심에 두어 ‘주제를 어떤 악기가 먼저 연주하는지’를 간단하게 표로 제시한다.

<표 6> 바이올린소나타 10곡의 제1악장 제시부 제1주제에서 두 악기간의 관계

No.	1		2		3		4		5	
	1주제	2주제	1주제	2주제	1주제	2주제	1주제	2주제	1주제	2주제
	Vn →Pf	Pf →Vn	Pf →Vn	Vn +Pf	Pf →Vn	Vn +Pf	Pf →Vn	Vn +Pf	Vn →Pf	Vn +Pf
조성	D	A	A	E	E ^b	B ^b	a	e	F	C
No.	6		7		8		9		10	
	1주제	2주제	1주제	2주제	1주제	2주제	1주제	2주제	1주제	2주제
	Pf (+Vn) →Vn (Pf)	Pf →Vn	Pf →Vn	Vn →Pf	Pf →Vn	Pf →Vn	Vn →Pf	Vn	Vn ⊕Pf	Pf →Vn
조성	A	E	c	E ^b	G	d	a	E-e	G	D ^b - D

위의 표 6을 참고하여 소나타악장형식으로 작곡된 제1악장 제1주제에 있어 바이올린과 피아노 간의 관계가 유사한 곡들끼리 묶어 비교 설명해 보고자 한다. 바이올린이 제1주제를 먼저 제시하는 구성(표 6, →와 음영으로 표시된 곡)을 보이는 작품들로는, 베토벤 《바이올린소나타 제1번》, 《바이올린소나타 제5번》 그리고 《바이올린소나타 제9번》이다.

베토벤 《바이올린소나타 제1번》은 바이올린과 피아노가 유니즌으로 마디 1부터 마디 5의 첫째 박까지 짧은 서주를 제시한 후, 바이올린이 마디 5부터 마디 13 첫째 박까지 제1주제를 연주한다. 이때 피아노는 바이올린의 제1주제 제시를 화성적으로 뒷받침한다. 그 내용을 자세히 설명하면, 피아노의 상성부에서는 8분음표로 순차진행하는 음계적 내용을 그리고 피아노의 하성부는 긴 지속음으로 화음 반주를 연주한다. 그 후 마디 13 이하에서는 두 악기가 역할을 바꿔 피아노의 상성부가 셋잇단음표 형태로 제1주제를 변형하여 받아 연주하고, 이때 바이올린은 마디 5부터 마디 13까지 피아노의 상성부에서 제시되었던 8분음표의 순차진행의 음계를 연주하여 반주 역할을 수행한다.

《바이올린소나타 제5번》도 《바이올린소나타 제1번》과 같이 바이올린이 먼저 마디 1부터 마디 10까지 제1주제를 연주할 때 피아노의 상성부에는 펼친 화음 반주형태가 제시된다(악보 예 1, 참조). 이때 피아노 하성부의 마디 1부터 마디 6까지는 단음을 한마디 동안 지속하고 마디 7부터 마디 10까지 두박이나 네 박으로 분할되는 리듬의 변화로 긴장감을 형성한다. 이로 인해 마디 7부터 마디 10의 피아노 하성부는 바이올린이 제1주제를 제시할 때 주제를 뒷받침하는 보조적인 역할인 대선율적인 베이스를 형성한다.

악보 예 1) 베토벤, 《바이올린소나타 제5번》, 제1악장, 마디 6-10

마디 11부터 두 악기가 역할을 바꿔 피아노의 상성부가 제1주제를 변형하여 반복하고 바이올린이 피아노가 했던 펼친 화음 반주형태를 연주한다, 이번에는 피아노의 하성부가 옥타브로 연주되며 마디 17부터 마디 20까지는 위에서 언급했던 대선율을 강조해 준다.

지금까지 설명한 것과 같이 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제5번》의 제1악장 제1주제의 두 악기 간의 관계가 유사하다. 그러나 피아노가 하성부에서 화성적인 반주역할만 했던 《바이올린소나타 제1번》과는 다르게 《바이올린소나타 제5번》에서는 대선율이 나타나고 있어 피아노가 조금 더 음악적 비중을 갖게 된다.

《바이올린소나타 제9번》 또한 《바이올린소나타 제1번》 그리고 《바이올린소나타 제5번》과 같이 바이올린이 먼저 마디 18 넷째 박부터 마디 27까지 제1주제를 연주한 후, 마디 27 넷째 박부터 마디 36까지 피아노가 주제를 받아 연주한다. 그렇지만 피아노가 주제를 받아 연주할 때 바이올린은 마디 18부터 마디 27에서 피아노가 했던 화성반주를 받아주지 않는다. 마디 30 넷째 박자부터 마디 31의 바이올린은 피아노의 상성부가 연주한 제1주제 선율의 시작하는 두 마디 동기를 모방하여 연주한다(악보 예 2a와 2b, 참조).

악보 예 2a) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 19-22

악보 예 2b) 베토벤, 《바이올린소나타 제9번》, 제1악장, 마디 28-34

앞에서 언급한 두 곡에서는 주제가 반복 될 때 변형되거나 확장되어 나타나는 정도였지만, 《바이올린소나타 제9번》 제1악장에서는 제1주제가 악기를 교차하여 반복 될 때, 제1주제의 선율을 모방하여 대위적인 구성을 한다. 푸가기법은 아니지만 《바이올린소나타 제9번》 제1악장 제시부 시작에서 보이는 두 악기 간의 모방적인 구성은 앞에서 언급한 ‘고고한 양식기’를 예비한다.

위의 세 곡 모두 소나타악장형식에 의한 제1악장 제1주제를 바이올린이

먼저 제시하고 피아노가 주제를 받아 제시하지만, 제1주제를 악기 역할을 바꿔 반복하는 부분에서 음악적 짜임새의 차이를 보이고 있다. ‘빈 초창기’에 작곡된 《바이올린소나타 제1번》은 주제가 연주될 때 다른 악기는 반주를 하는 구성으로 단순한 형태를 보였다면, ‘실험적 소나타기’에 작곡된 《바이올린소나타 제5번》에서는 피아노에 대선율을 부여하여 피아노의 음악적 비중을 높였다. 더 나아가 ‘드라마적 소나타기’에 작곡된 《바이올린소나타 제9번》에서는 반주악기인 피아노가 제1주제를 받아 연주할 때 바이올린이 주제의 일부분을 모방하여 두 악기 간의 대등한 관계를 형성한다. 이런 두 악기의 주고받는 대화와 같은 짜임새는 ‘드라마’라는 시기구분 명칭을 어색하지 않게 한다.

반주악기인 피아노가 먼저 주제를 연주하고 바이올린이 받아 주는 구성은 표 6에서 확인하면, 《바이올린소나타 제2번》(Op. 12 No. 2), 《바이올린소나타 제3번》, 《바이올린소나타 제6번》, 《바이올린소나타 제7번》(Op. 30 No. 2) 그리고 《바이올린소나타 제8번》이다 (표 6, →와 ○로 표시된 곡들).

《바이올린소나타 제2번》 제1악장에서 제1주제는 마디 1부터 마디 16까지 피아노가 주도적으로 제시한다. 단, 마디 16까지의 제1주제는 마디 9부터 마디 10의 16분음표로 이루어진 경과구적 부분으로 인해 전반부와 후반부 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 피아노가 제1주제의 전반부(마디 1-8)를 제시할 때, 바이올린은 8분음표의 화성적인 반주형태를 중음주법으로 함께한다(악보 예 3a, 참조). 그리고 제1주제의 후반부(마디 11-16)에서 제1주제 전반부에서 화성적인 반주를 담당했던 바이올린이 피아노의 상성부 위에서 동형 진행으로 연주하여 그 역할 변화를 보인다. 마디 1부터 마디 16까지 제1주제를 마무리 하고 마디 17부터는 두 악기의 역할이 바뀌며 반복된다. 여기에서 피아노는 마디 1부터 마디 8까지의 바이올린이 했던 반주를 받아

주지 않는다. 다시 말해, 바이올린이 주제를 반복하여 연주할 때 바이올린이 혼자서 온전히 한 프레이즈를 연주하는 것이 아니라 피아노의 상성부와 두 마디씩 나누어서 연주한다(악보 예 3b, 참조).

악보 예 3a) 베토벤, 《바이올린소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-4

악보 예 3b) 베토벤, 《바이올린소나타 제2번》, 제1악장, 마디 17-20

피아노가 주도했던 제1주제 제시부분 마디 1부터 마디 16까지는 호모포니 적 짜임새였다면, 바이올린이 주제를 받아주면서 확보해주는 부분 마디 17 이하에 있어서는 피아노와 바이올린이 주제를 주고받음으로 인해서 폴리포 니적 짜임새를 보인다. 이런 음악적 짜임새 변화로 인해 《바이올린소나타

제2번》의 제1악장 시작 부분에서는 피아노에 음악적으로 중요한 역할이 부여되었음을 확인할 수 있다.

《바이올린소나타 제3번》은 전주적인 성격의 다섯 마디동안 E^b 장조의 조성감을 확립시킨 후, 피아노의 상성부에서 제1주제를 마디 5부터 마디 8까지 먼저 제시된다. 2분음표 단위의 5도 하행하는 선율적 윤곽을 16분음표의 리듬 분할로 채워 준 제1주제를 마디 5부터 마디 8까지 피아노가 연주할 때, 피아노에 의한 제1주제 주요 음형을 근접 모방하고 그 결과 그것은 ‘메아리 효과’를 준다.

악보 예 4) 베토벤, 《바이올린소나타 제3번》, 제1악장, 마디 5-7

《바이올린소나타 제2번》에서 피아노가 제1주제 제시할 때 제1주제의 후반부는 바이올린과 피아노가 동행진행 했지만, 《바이올린소나타 제3번》은 바이올린이 피아노에서 연주하는 주선율을 모방하여 강조하는 음향적인 효과를 보인다. 이어서 역할을 바꿔 마디 9부터 마디 12까지 바이올린이 주제를 제시할 때, 피아노가 바이올린이 했던 ‘메아리 효과’를 받아준다. 피아노의 상성부가 주제 선율을 연주할 때 하성부에서는 8분음표로 구성된 화성 반주나 16분음표로 구성된 펼친 화음 반주가 나타난다.

피아노가 제1주제 제시에서 중심적 역할을 한 《바이올린소나타 제2번》 그리고 《바이올린소나타 제3번》과 같이 《바이올린소나타 제7번》은 바이올린 없이 여덟 마디의 피아노 독주로 제1주제를 제시한 후 마디 9부터 바이올린이 주제선율을 반복한다. 이때 피아노에서 16분음표로 구성된 펼친 화음 형태의 반주형이 제시되고, 이러한 반주형은 피아노의 상성부와 하성부에서 번갈아가며 나타나 주제선율을 화성적으로 보조한다.

The image shows a musical score for the first system of Beethoven's Violin Sonata No. 7, measures 1-10. The score is in G major, 2/4 time, and marked 'Allegro con brio'. It shows the piano introduction with a 'p' dynamic and a 'cresc.' marking. The violin enters in measure 9 with a 'p' dynamic. Annotations in Korean indicate '피아노가 독주로 주제 제시' (Piano presents the theme solo) and '바이올린이 주제 반복' (Violin repeats the theme).

악보 예 5) 베토벤, 《바이올린소나타 제7번》, 제1악장, 마디 1-10

베토벤 《바이올린소나타 제2번》, 《바이올린소나타 제3번》 그리고 《바이올린소나타 제7번》은 바이올린소나타 임에도 불구하고 독주악기인 바이올린보다 피아노가 음악적 진행에 있어 더 중요하게 다루어지고 있다.

베토벤 《바이올린소나타 제8번》도 전주적인 느낌의 서주로 시작하는데, 《바이올린소나타 제7번》과는 다르게 바이올린과 피아노가 유니즌으로 시

작한다. 네 마디(마디 1-4)+네 마디(마디 5-8)로 된 여덟 마디의 서주 후, 마디 9부터 마디 12 첫째 박까지 피아노가 독주로 제1주제를 연주한다. 마디 12 둘째 박부터 역할을 바꿔 바이올린이 주제를 받아 반복 연주한다. 그런데 이때 바이올린이 피아노의 주제가 끝나기도 전에 피아노의 마지막 부분과 중복되어 주제 선율을 곧바로 받아 연주하고, 피아노의 하성부에서는 대선율이 등장하여 대위적인 구성을 이룬다. 정리하자면 서주를 한가지의 악기로 나타내는 것이 아니라 두 악기가 동시에 제시하고, 제1주제를 제시하는 부분에 있어서도 대위적인 모습을 보이고 있는 것이다. 이러한 점은 《바이올린소나타 제7번》에서처럼 어느 한 악기를 강조하는 것이 아니라, 바이올린과 피아노가 음악적 진행에 있어 이중주적인 관계를 형성하게 한다.¹⁶⁾



악보 예 6) 베토벤, 《바이올린소나타 제8번》, 제1악장, 마디 8-15

16) 이지현, “베토벤의 바이올린 소나타 창작에서 피아노와 바이올린이 갖는 음악적 의미 : <베토벤 바이올린 소나타 제8번>(Op.30-3) 1악장을 중심으로,” (한양대학교 석사학위논문, 2016), 30.

《바이올린소나타 제8번》 제 1악에서 두 악기간의 동등함을 대위적 구성으로 만들어 낸 것은 이미 앞에서 언급한 시기구분에 있어 ‘고고한 양식기’에 포함된 《바이올린소나타 제10번》을 위한 선행 작업으로도 볼 수 있다.

베토벤 《바이올린소나타 제6번》도 지금까지 설명한 바이올린소나타들, 즉 제 2번, 제 3번, 제 7번 그리고 제 8번과 같이 피아노가 주제를 연주하는 중심적 역할을 하고 바이올린이 그 주제를 받아서 반복 연주하는 구성을 동일하게 갖고 있다. 하지만 《바이올린소나타 제6번》의 제1주제는 하나의 악기 또는 하나의 성부로 이루어진 것이 아니라, 피아노 상성부와 하성부 그리고 바이올린의 성부로 이루어진 세 개의 성부가 대위적인 구성으로 형성되어 제 2번, 제 3번 그리고 제 7번과는 음악적 짜임새에서 차이를 보인다. 베토벤 《바이올린소나타 제6번》은 점4분음표와 16분음표 6개로 이루어진 두 마디의 동기를 시작 두 마디에 걸쳐 보여주며, 이후 4분 음표 단위로 진행된다. 이후 마디 8까지 피아노가 주도하는 제1주제를 제시된다. 제1주제는 피아노의 하성부, 상성부, 바이올린 순으로 3개의 성부가 3도 관계를 이루는 등 대위적인 형태를 보인다.

악보 예 7) 베토벤, 《바이올린소나타 제6번》, 제1악장, 마디 1-8

마디 8에서 주제가 종지를 이루는 동시에 뒤이어 앞서 말했던 두 마디의 동기가 등장하고 마디 10부터 바이올린이 피아노 오른손을 받아 연주한다. 주제를 반복할 때 주제의 후반부에서는 악구가 연장되는 모습을 보이고 마디 19에서 종지한다.¹⁷⁾

《바이올린소나타 제5번》과 《바이올린소나타 제8번》 제1악장 제1주제의 후반부에서 주제를 연주하는 악기가 아닌 반주악기에서 대선율이 등장하는데, 《바이올린소나타 제6번》은 제1주제가 연주될 때 대선율이 함께 나타난다. 지금까지 언급된 베토벤의 모든 바이올린소나타들에서와 같이 하나의 악기가 먼저 주제를 연주하고, 두 악기의 역할이 교차되어 음색적 변화를 주는 것이 아니라, 《바이올린소나타 제6번》에서는 두 악기가 제1주제를 함께 형성하는 것이다.

《바이올린소나타 제6번》과 같이 짜임새에서 조금의 차이를 보이지만 두 악기가 함께 제1주제를 형성하는 곡으로 《바이올린소나타 제4번》을 들 수 있다. 《바이올린소나타 제4번》의 제1주제는 마디 1부터 마디 12 첫째 박까지이다. 마디 1부터 피아노의 상성부에서 제1주제를 시작해서 공통음 A를 통해 악구 중간인 마디 7에서 바이올린으로 옮겨간다(악보 예 8, 참조). 피아노가 주제를 연주할 때 바이올린은 두 마디 단위의 단3도 화음으로 단순한 반주형태로 나타난다. 《바이올린소나타 제4번》 제1악장의 제1주제는 피아노에서 바이올린으로 연결되어 하나의 음색이 아닌 두 개의 음색으로 형성된다.¹⁸⁾

17) 권그림, “L. V. Beethoven Violin Sonata No. 6, Op. 30 No.1의 작품 분석에 따른 연주법 고찰,” (서울대학교 석사학위논문, 2016), 10-12.

18) 신소희, “베토벤 「피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96 G 장조」에 관한 연구 분석,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2016), 28.

악보 예 8) 베토벤, 《바이올린소나타 제4번》, 제1악장, 마디 1-8

베토벤의 ‘고고한 양식기’ 작품으로 앞에서 구분한 《바이올린소나타 제10번》의 제1주제는 트릴을 수반한 4분음표와 8분음표로 이루어진 음형 a와 8분음표로 이루어진 펼친화음 음형 b로 구성된다(악보 예 9, 참조). 음형 a로 바이올린이 마디 1의 못갓춘마디부터 주제를 먼저 제시하고 피아노의 상성부가 그 음형을 한 옥타브 아래로 모방한다. 마디 6의 마지막 박부터 피아노가 제1주제를 받아 연주하는데 여기서 주목할 점은 마디 12부터 《바이올린소나타 제6번》에서의 모습과 같은 대위적인 형태를 보인다. 마디 10에서 음형 b가 연주될 때 피아노의 주제 선율 3도 아래로 바이올린이 병진행한다. 이때 마디 12의 셋째 박부터 피아노의 하성부에 음형 b가 나타나는데, 이로 인해서 피아노 상성부의 주제선율과 바이올린의 병진행 선율 그리고 피아노 하성부의 음형이 3개의 성부의 짜임새를 이루어 대위적으로 나타나고 있다.

악보 예 9) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 1-6

베토벤 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제10번》까지 제 시부의 제1주제를 중심으로 간단하게 살펴보았다. ‘빈 초창기’와 ‘실험적 소나타기’에 속하는 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제5번》까지는 바이올린소나타 임에도 불구하고 피아노가 바이올린보다 좀 더 음악적인 비중을 차지하고 있었다. ‘드라마적 소나타기’에 해당하는 《바이올린소나타 제6번》부터는 두 악기가 대위적인 모습을 보이며 ‘고고한 양식기’의 선행 작업을 보여주었고, 더 나아가 《바이올린소나타 제9번》에서는 바이올린이 독주로 먼저 서주를 시작하여 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제5번》보다 바이올린의 비중이 조금 확대되어 두 악기가 대등한 관계를 이루었다. ‘고고한 양식기’인 《바이올린소나타 제10번》의 제1주제는 모방과 대위적인 짜임새를 중심으로 제시되어 두 악기가 완전한 이중주의 모습을 보이고 있었다. ‘빈 초창기’에서 ‘고고한 양식기’로 갈수록 바이올린과 피아노의 구분 없이 두 악기가 점차 대등관계를 갖게 됨을 확인 할 수 있었다. 이러한 결과는 표 5의 시기구분을 뒷받침할 수 있는 근거로 볼 수 있을 것이다.

3. 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》

제1악장의 비교 분석

1) 《바이올린소나타 제1번》 제1악장 분석

《바이올린소나타 제1번》은 3악장으로 구성되어 있으며, 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 변주곡형식 그리고 제3악장은 론도형식이다. 각 악장의 조성관계는 D장조, 딸림조 관계인 A장조 그리고 원조인 D장조로 돌아온다(표 4, 참조). 이를 통해 이 곡이 고전적인 형식을 따르고 있다는 것을 확인할 수 있다. 이 곡은 베토벤의 스승 중 한사람이었던 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 헌정 되었고, 1798년 3월 29일 슈판치히(Lgnaz Schuppanzigh, 1776-1830)와 베토벤이 함께 초연했다. 초판은 1799년 빈의 알타리아(Artaria)사에서 출판되었다.¹⁹⁾ 이 곡의 소나타악장형식에 의한 제1악장 전체 구성을 우선적으로 아래의 표를 통해 제시한다.

<표 7> 베토벤 《바이올린소나타 제1번》 제1악장 형식 분석

형식	부분	마디	조성
제시부	도입부	1-4	DM
	제1주제	5-21	DM
	경과구	21-42	DM-EM-AM
	제2주제	43-58	AM
	종결구	58-86	AM-DM-am-FM-AM
	코데타	87-101	AM
발전부	제1부분	102-126	FM-dm-B ^b M-AM
	제2부분	126-137	AM-dm
재현부	도입부	138-142	DM
	제1주제	142-158	DM
	경과구	158-168	AM-DM
	제2주제	168-183	DM
	종결구	183-212	DM
	코다	212-226	DM

19) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 308.

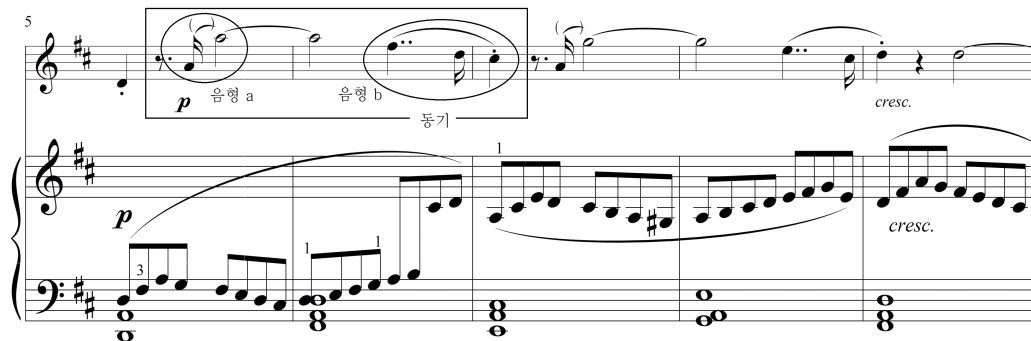
소나타악장형식은 제시부, 발전부, 재현부 그리고 코다로 구성되는 것을 표본으로 한다. 이 곡의 제1악장 제시부에는 제1주제의 조성이 D장조, 제2주제의 조성이 A장조로 딸림조로 나타나고, 재현부에서는 제2주제가 원조인 D장조로 재현되어 고전적인 소나타악장형식을 따르고 있음을 확인할 수 있다.

《바이올린소나타 제1번》은 제1주제와 마디 1부터 마디 4까지의 도입부로 시작된다. 이 악장에서는 도입부가 발전부에서 중요한 요소로 활용될 뿐 아니라, 재현부에서도 그대로 재현되고 있다. 도입부는 바이올린과 피아노가 유니즌으로 연주하는데, 점 2분음표의 화음 제시 후 두 개의 16분음표로 4도 도약하는 진행 후 스타카토를 가진 4분음표로 상생하는 음형을 반복 연주한다. 도입부의 이 주요 음형이 선율적 특징을 가진다고 보기는 어렵지만 D장조의 으뜸화음을 펼친화음으로 마디 4까지 반복하여 D장조를 강조한다.

악보 예 10) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 1-5

도입부 후 등장하는 제1주제는 표 7에서와 같이 마디 5에서 마디 21까지이다. 제1주제는 마디 13을 기준으로 주제를 연주하는 악기가 바뀌면서 음색적인 변화를 수반하며 반복된다. 표 6을 기반으로 하여 앞 장에서 설명한 것과 같이 《바이올린소나타 제1번》의 제1악장 제시부의 제1주제는 바이올

린에 의해 먼저 제시되고 피아노가 그 주제를 받아준다. 바이올린이 먼저 제시하는 제1주제의 음악적 특징은 당김음이라 할 수 있다. 마디 5부터 마디 7의 첫 박까지의 동기는 두 개의 리듬적 특징을 갖는다. 그 하나는 16분음표가 옥타브 도약 후 긴 음가를 지속하는 음형 a와 겹점4분음표+16분음표+4분음표 결합에 의한 음형 b이다. 이 두 음형으로 구성된 동기가 마디 7-9까지 이도동형진행으로 반복되어 제1주제가 형성된다. 이때 피아노의 상성부에서 순차진행 선율이 왼손의 화음 반주와 함께 바이올린의 주제 선율을 뒷받침한다. 주제 제시와 화음 반주라는 두 악기의 관계는 마디 13에서 바뀐다. 피아노가 제1주제를 연주하고 바이올린이 피아노 상성부의 순차진행을 받아 연주한다. 제1주제 제시부에서 화성적 뒷받침을 하는 이 순차진행 선율은 제1악장 전체에 있어 중요한 요소로 사용된다.



악보 예 11a) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 5-9

마디 13부터 피아노가 주제를 받아 연주할 때 음형 b는 셋잇단음표 분산 화음으로 바뀐다(악보 예 11b, 참조). 그러나 이 새로운 셋잇단음표는 분산 화음으로 독자적인 선율선을 갖고 있지 않고, 그러므로 제1주제를 피아노가 변주하여 반복한다.

악보 예 11b) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 13-17

마디 21부터 경과구가 시작되는데, 주제부 보다 더 긴 경과부의 전체(마디 42까지)는 크게 세 가지 유형의 짜임새로 이루어졌다. 마디 21부터 마디 26까지 여섯 마디동안 16분음표로 구성된 음형을 피아노가 먼저 주도해서 연주하면 바이올린이 모방한다.

악보 예 12) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 21-22

이러한 짜임새가 두 마디 단위로 세 번 반복된다. 마디 27부터 마디 32까지의 피아노 양손이 연주하는 유니즌 진행은 바이올린의 제1주제를 제시할 때의 피아노 상성부의 순차진행선율이다(악보 예 13, 참조). 마디 33부터는 바이올린이 먼저 2분음표와 16분음표로 구성된 하행선율을 제시하고 피

아노의 상성부가 두 마디 뒤에서 4도 아래로 모방하고 있다(악보 예 14, 참조). 이러한 짜임새가 두 번 반복된 후 마디 43에서 제2주제가 시작된다.

악보 예 13) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 27-29

악보 예 14) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 33-36

제1주제와 함께 제시되는 순차진행선율은 경과구에서는 유니즌으로 나타난다. 이 순차진행선율은 주제를 보조하는 반주로 연주하지 않고 주제와 함께 균형을 이루어 선율이 명료하게 들리도록 연주해야 할 것이다.

제2주제는 마디 43부터 마디 58까지이다. 마디 50을 기준으로 제2주제 전 반부와 후반부로 나눌 수 있다. 마디 43에서 마디 46까지 네 마디의 점 4분

마디 58부터 마디 86까지의 제1주제 종결부에서 피아노의 유니즌으로 연주하는 셋잇단음표는 제1주제와 제2주제의 공통된 음형이었다. 셋잇단음표의 첫 음을 기준으로 하행하는 선율선이 형성된다. 이때 바이올린에서는 제1주제의 음형 a를 수반하며 독주적인 패시지를 연주한다. 바이올린의 독주적인 내용은 마디 64를 시작으로 하여 피아노 오른손이 모방하며 그 역할을 분배한다.

The image shows a musical score for measures 58-62 of the first movement of Beethoven's Violin Sonata No. 1. The score is written for violin and piano. The violin part (top staff) has a melodic line with a circled motif labeled '제1주제 음형 a' and 'dolce'. The piano part (bottom staff) has a triplet accompaniment with 'p' and 'cresc.' markings. The piano part also has a circled motif labeled '제1주제 음형 a'.

악보 예 16) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 58-62

마디 87부터 마디 90까지 코데타의 시작은 두 마디 단위로 2분음표에서 4분음표로 음가가 줄어들고 있다. 마디 93부터는 피아노의 상성부의 음형을 바이올린이 받아 모방하는 짜임새의 2마디를 2번 반복하고 두 악기가 유니즌으로 16분음표로 상행하여 마무리한다(악보 예 17, 참조).



악보 예 17) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 93-96

재현부는 마디 138부터 제시부의 서주가 그대로 재현되면서 시작된다. 제시부에 비해서 축소되었고 재현부의 제2주제는 제시부의 제2주제와는 다르게 원조인 D장조로 나타나고 있다. 이는 소나타악장형식의 조성구조를 따르고 있는 것으로 보인다.

발전부는 마디 102부터 마디 137까지로 길이가 짧다. 발전부는 마디 126을 기준으로 제1부분과 제2부분으로 구분 할 수 있다. 제1부분은 마디 102부터 마디 105까지 제시부의 코데타 마디 87부터 마디 90까지를 변형하여 제시한 후, 마디 106부터 제1주제와 피아노 반주 상성부에서 등장했던 순차진행선율을 발전시켰다. 피아노에서 순차진행선율을 유니즌으로 연주하면, 바이올린이 제1주제의 음형 a와 음형 b로 이루어진 주제선율을 연주하고, 뒤이어 피아노의 상성부에서 모방하며 나타난다. 이때 피아노의 하성부에서 순차진행선율이 지속적으로 나타나고 있어 순차진행선율을 발전부에서 중요한 음형으로 활용되는 것으로 보인다(악보 예 18, 참조). 이러한 구성이 F장조-d단조-B^b장조-A장조로 진행된다. 발전부의 제1부분은 제1주제를 중심에 두고 한 악기가 주도하지 않고 주제선율을 서로 교차하여 연주하는 발전의 모습을 보인다.

마디 126 이하의 발전부의 제2부분은 16분음표 두개와 4분음표 하나로 이

루어진 도입부의 음형이 지배적이다(악보 예 10과 19, 비교 참조). 피아노의 상성부와 하성부가 교차하여 제2부분의 시작과 끝까지 전체를 도입부의 음형으로 연주하고, 바이올린에서는 제시부의 제1주제가 연주될 때 등장했던 순차진행선율을 변형하여 진행하는데, 3도에 관한 보완음정 관계인 6도로 변화를 주어 발전시켰다.

This musical score, labeled '106', shows a piano accompaniment and a violin part. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The violin part has a melodic line with a fermata. Annotations include 'p' for piano dynamics, '모방' (imitation) with an arrow pointing from the piano's right hand to the violin, and '5도 상행하여 진행' (ascending by a fifth) with an arrow pointing to a specific interval in the piano's right hand.

악보 예 18) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 106-110

This musical score, labeled '126', shows a piano accompaniment and a violin part. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The violin part has a melodic line with a fermata. An annotation '6도' (6th degree) points to a specific interval in the piano's right hand.

악보 예 19) 베토벤, 《바이올린소나타 제1번》, 제1악장, 마디 126-129

2) 《바이올린소나타 제10번》 제1악장 분석

《바이올린소나타 제10번》은 네 악장으로 구성되어 있으며, 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 2부 형식, 제3악장은 스케르초 복합 3부 형식 그리고 제4악장은 변주곡 형식을 따르고 있다. 각 악장의 조성은 G장조, E^b장조, g단조 그리고 원조인 G장조로 돌아온다. 《바이올린소나타 제10번》 제1악장과 제2악장의 조성관계는 《바이올린소나타 제1번》과는 달리 3도 관계를 이루고 있다. 이러한 조성관계는 고전적인 내용을 벗어나 낭만주의 음악에서 많이 볼 수 있는 조성관계로 볼 수 있다.

이 곡은 루돌프 대공(Johann Joseph Rainer Rudolph, 1788-1831)에게 헌정되었고 1812년 프코비츠(Lokowitz soiree)후작의 저택에서 초연되었으며, 1816년 슈타이너(S. A. Steiner)에 의해 출판되었다.²⁰⁾ 이 곡의 소나타악장 형식에 의한 제1악장 전체 구성을 아래의 표를 통해 제시한다.

<표 8> 베토벤 《바이올린소나타 제10번》 제1악장 형식 분석

형식	부분	마디	조성
제시부	제1주제	1-19	GM
	경과구	20-40	GM-DM
	제2주제	41-78	DM-B ^b M-DM
	종결구	79-95	DM
발전부	제1부분	96-115	gm-B ^b M-am-dm-em
	제2부분	115-141	em-GM
재현부	제1주제	141-158	GM-E ^b M
	경과주	159-179	GM
	제2주제	180-217	GM-E ^b M-GM
	종결구	218-238	GM
	코다	239-281	GM

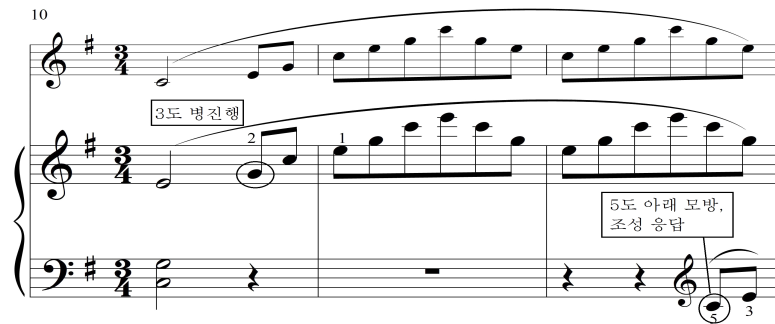
20) 김방현 역, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』, 335.

표 8을 보면 《바이올린소나타 제10번》 제1악장은 고전적인 소나타악장형식을 상대적으로 잘 유지하고 있는 것을 제1주제와 제2주제의 조성관계를 통해 확인할 수 있다. 또 표 8을 기준으로 보면 제1악장과 제2악장 사이에 보였던 낭만적 조성관계 모습은 두 주제 사이에서는 볼 수 없다.

제1주제는 G장조로 시작하며 마디 1부터 마디 19까지이다. 제1주제를 두 부분으로 나누어보면 마디 6을 기준으로 전반부와 후반부로 구분할 수 있다. 마디 1부터 마디 6까지의 전반부는 제1주제의 핵심 선율로 볼 수 있고, 마디 6부터 마디 19까지의 후반부는 주제선율을 확보하는 부분이다. 제1주제의 전반부는 마디 1 트릴을 수반한 4분음표가 4도 상행하여 8분음표로 순차적으로 하행하는 음형 a와 마디 5의 8분음표 6개가 분산화음을 연주하는 음형 b로 이루어져 주제를 제시한다. 바이올린과 피아노가 제1주제의 음형 a를 주고받으며 모방 연주한다. 바이올린이 먼저 음형 a를 연주하면 피아노의 상성부가 그 음형 a를 옥타브 아래로 모방하고, 바이올린이 또 다시 마디 2에서 음형 a를 받아준다. 그 후 음형 b가 연결되어 제1주제 선율이 완성된다. 이러한 대위적 모방 관계가 제1주제를 형성하는데 중심적인 역할을 한다.

악보 예 20) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 1-6

마디 6부터 마디 19까지의 제1주제 후반부는 바이올린이 아닌 피아노가 먼저 음형 a를 연주하며 시작한다. 제1주제 후반부는 전반부와는 교차되는 악기 순서로 제1주제 반복을 시작한다. 마디 10에서 음형 b가 피아노 상성부와 바이올린이 3도 병진행하며 나타난다. 마디 12의 마지막 박에서 피아노 하성부가 음형 b를 모방하여 세 성부가 연주하며 대위적인 구성을 이룬다. 마디 12에 첨가된 피아노 하성부는 피아노 상성부와 5도의 조성응답관계를 형성한다. 제1주제의 후반부에서 음형 b가 변형, 확장되는 대위적 구성을 통해 제1주제가 연장되어 경과구와 경계가 모호하게 진행된다.



악보 예 21) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 10-13

마디 20에서 마디 40까지 경과구의 음악적 짜임새는 모방기법이 중심에 있다. 두 악기 간의 모방 시점의 차이에 따라 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 경과구의 첫 번째 부분(마디 20-32)은 마디 20-22의 경과구 주요 음형을 축소 또는 반복을 통해 구성되는데, 이 주요 음형을 완벽히 끝낸 후 두 악기가 서로 모방하는 형태로 진행된다(악보 예 22, 참조).

마디 38에서 마디 40까지 A장조의 스케일이 나타나 자연스럽게 제2주제로 연결된다. D장조의 제2주제를 이끌기 위한 딸림음의 기능은 마디 33부터 피아노 왼손에서 페달포인트로 등장했고, 이를 통해 자연스럽게 마디 38로 연결되었다.

제2주제는 D장조로 시작하고, 마디 41부터 마디 78까지이다. 제2주제는 세 부분(A부분: 마디 41-58, B부분: 마디 59-71, C부분: 마디 72-78)으로 구분할 수 있고, 세도막형식을 바탕에 두고 세 부분이 각각의 주요음형을 중심으로 이루어진다. 일반적으로 세도막형식은 주제제시, 대조, 반복의 A-B-A'으로 구성되지만 제2주제는 그 형식을 벗어나 A-B-C의 구성으로 진행된다. 제2주제가 제1주제보다 확장되고 비중이 커졌음을 알 수 있다. 제2주제 A부분의 주요음형은 붓점리듬으로 이루어진 음형 x, B부분은 2도 상행 후 3도 상행, 2도 하행 후 3도 하행하는 음형 y 그리고 C부분의 주요음형은 4분음표와 펼친화음형의 셋잇단음표로 이루어진 음형 z이다(악보 예 24a, 24b, 24c, 참조). C부분의 음형 z은 제1주제의 음형 a와 닮아있어 앞의 시기구분에서 언급했던 ‘드라마적 소나타기’의 특징인 순환 형식도 보이고 있다(악보 예 20, 24c, 비교 참조).

악보 예 24a) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 41-44

59 *a tempo*
제2주제 B부분의 주제
a tempo
음형
3 2 3 2 3 1 3
바이올린이 반복
63
바이올린과 병진행
4 3 2 1

악보 예 24b) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 59-65

72
p
음형z
p (dolce)
3 3 3 4 3 4 3 4
3 3 2 4

악보 예 24c) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 72-75

제2주제의 A부분은 마디 41부터 마디 59 첫째 박까지이고 피아노가 유니즌으로 먼저 주제를 연주한다(악보 예 24a, 참조). 바이올린은 셋잇단음표의 리듬으로 화성적인 반주역할을 한다. 마디 47부터 마디 48은 피아노 상성부

가 바이올린의 반주역할에서 셋잇단음표를 받아 하성부와 2:3의 리듬으로 하행하여 마디 49로 연결된다. 마디 49부터 마디 59 첫째 박까지는 앞서 언급했던 A부분의 주제를 반복한다. 두 악기가 역할을 바꿔 바이올린이 A부분 주제를 받아 연주하고 피아노가 화성적인 펼친화음으로 반주한다.

제2주제의 B부분은 마디 59부터 마디 72까지 이다. 이때 단조적 차용화음이 사용되어 지금까지와는 다른 새로운 분위기가 형성된다. B부분의 주제는 마디 59부터 마디 62까지 피아노 상성부가 먼저 연주하고, 마디 63에서 바이올린이 받아 반복한다. 이때 바이올린이 마디 64부터 B부분의 주제선율을 피아노의 하성부가 병진행으로 연주하여 대위적인 짜임새를 보이고 있다(악보 예 24b, 참조). 마디 63부터는 피아노의 상성부에서는 지속적으로 트릴을 연주하고, 제2주제 B부분을 마무리 할 때까지 긴 트릴을 유지하며 상행하여 긴장감을 형성한다. 마디 66부터는 셋잇단음표로 이루어진 음형 y에서 벗어나 4분음표 단위로 진행되는데, 악상이 크레센도, 포르테, 스포르찬도 그리고 피아노 상성부의 페달포인트에서 긴 트릴의 리듬을 사용하여 긴장감을 더욱 고조시키다가 제2주제의 C부분으로 연결된다.

마디 72부터 마디 78까지의 제2주제의 C부분은 마디 75까지 피아노가 먼저 주제를 제시하고 마디 76부터 마디 78까지 바이올린이 주제를 받아 반복한다.

제1주제와 제2주제의 주제선율을 비교해보면 제1주제는 모방을 중심으로 한 대위적인 짜임새였다. 제2주제는 A부분은 호모포니적인 짜임새로, B부분은 제1주제와 같이 대위적인 짜임새로 그리고 C분에서는 다시 호모포니적인 짜임새로 나타났다. 이러한 구성을 볼 때, 일반적으로 소나타악장형식에서 나타나는 제1주제와 제2주제가 갖는 대조성을 짜임새의 차이로 보여주고 있다.

종결구는 마디 79부터 마디95까지이다. 종결구는 바이올린과 피아노의 상

성부가 6도로 병진행으로 시작하고, 종결구를 특징짓는 주요음형(음형 a)이 마디 84부터 등장한다(악보 예 25, 참조). 이 음형 a(알파)는 마디 84부터 종결구가 마무리 될 때 까지 모방, 축소되어 나타나고, 발전부까지 영향을 끼쳐 나타난다. 피아노의 상성부가 음형 a로 구성된 종결구의 주제선율을 마디 84부터 마디 88 첫째 박까지 옥타브로 연주하고, 마디 88 마지막 박부터 바이올린이 선율을 받아서 반복한다. 그 후 축소된 음형 a를 3번 반복한다. 종결구는 마디 84부터 D장조의 딸림음인 A음이 피아노의 하성부에서 길게 지속되지만 종지로 이어지지 않고, 마디 95에서 G장조로 전조되어 제시부의 시작부분으로 돌아간다.

악보 예 25) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 84-88

베토벤 《바이올린소나타 제1번》 발전부에서는 도입부의 음형과 제1주제를 변형하거나 발전시켜 진행하였고, 《바이올린소나타 제10번》의 발전부는 앞에서 말했던바와 같이 제시부의 종결구에서 제시되었던 음형 a와 제2주제를 변형하거나 축소하여 사용하였다.

발전부는 제1부분(마디 96-116)과 제2부분(마디 116-141)으로 구분할 수 있다. 발전부 제1부분 마디 96부터 마디 97까지 바이올린이 음형 a를 변형하여 연주하고, 피아노의 상성부와 하성부는 셋잇단음표 리듬을 반진행하며

반주한다. 마디 98에서 바이올린이 변형된 음형 a를 옥타브로 마디 102까지 연주할 때 바이올린과 피아노의 하성부가 셋잇단음표 리듬의 반진행을 받아서 반주한다. 마디 102부터 마디 106까지는 음형 a가 포함된 종결구의 주제 선율을 피아노의 상성부와 바이올린이 나누어서 제시하고(악보 예 25, 26, 비교 참조), 그 후 마디 105부터 마디 109까지는 축소된 음형 a를 G^b음과 F음으로 4번 반복한다. 마디 109의 마지막 박부터는 축소된 음형 a를 바이올린과 피아노의 상성부가 발전부 제2부분이 시작될 때까지 서로 대화하듯 주고받는다. 이때 피아노의 하성부는 셋잇단음표로 반주하고, 바이올린에서는 각 마디의 두 번째 박에서 4분음표로 중음주법을 연주하여 사이를 채워주는 역할을 한다.

악보 예 26) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 102-106

발전부 제2부분은 마디 116부터 마디 141까지 이다. 마디 116부터 마디 126까지 제2주제의 음형 y를 발전시키고, 발전부 제1부분에서 지속적으로 나타났던 셋잇단음표리듬으로 바이올린, 피아노의 상성부와 하성부에서 각각 병진행 또는 반진행하며 진행된다. 변형된 음형 y를 바이올린과 피아노 하성부가 서로 성부를 교차하여 모방하는 구성으로 대위적인 짜임새가 주를 이루고 있다(악보 예 27, 참조).

악보 예 27) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 116-118

마디 127부터 마디 130까지 피아노 상성부에서 3도 병진행이 연속적으로 나타나고, 마디 131부터는 발전부에서 재현부로 연결하는 연결구 역할을 한다고 볼 수 있다. 두 악기가 셋잇단음표 리듬으로 반진행과 병진행을 이루고 악상에 있어서는 *f*와 *p*로 갑작스러운 악상의 대조를 보인다. 마디 141부터 마디 142까지는 원조인 G장조의 으뜸화음의 음으로 이루어져 있다. 제시부 제1주제의 첫음을 피아노에서는 트릴로 바이올린에서는 *arco*로 주제선율을 암시하여 재현부의 제1주제와 자연스럽게 연결하고 있다.

재현부의 제1주제는 제시부와 달리 피아노가 먼저 제시한다. 마디 142부터 마디 147까지 제1주제의 주제선율을 연주하고, 마디 147의 세 번째 박부터 두 악기가 역할을 바꿔 주제선율을 반복한다. 이때 주제선율을 그대로 반복하지 않고 마디 148 세 번째 박부터는 G장조의 단조적 6도 차용 화음인 E^b 장조로 주제선율을 연주한다.

제시부의 경과구는 피아노가 중심적으로 이끌었다면, 재현부의 경과구는 바이올린이 주도적으로 주제선율을 이끌고 있다. 제시부의 마디 20부터 마디 25까지의 짜임새와 다른점은 재현부에서는 마디 159에서 제시된 바이올린의 주제선율을 피아노가 받아서 연주할 때 바이올린이 반주를 하지 않는다.

그럼에도 바이올린이 주제선율을 이끌고 있다고 볼 수 있는 이유는 마디 165에 악상이 바이올린 부분에 f 로 제시되고 있기 때문이다. 두 마디 단위로 축소하여 모방하는 부분에서 마디 169부터는 두 악기가 유니즌으로 주제를 연주하여 제시부의 종결구와 차이를 보인다.

재현부의 경과구 두 번째 부분인 마디 172부터 마디 179까지는 제시부의 짜임새와 같고, 차이점은 페달포인트 D음이 지속적으로 사용되어 2주제가 원조인 G장조로 제시될 것을 보여준다.

제2주제는 앞에서 언급했던 바와 같이 원조인 G장조로 시작된다. 제시부와 같이 세 부분으로 구분할 수 있는데, 제시부의 제2주제 부분과 구성과 진행은 동일하다고 볼 수 있다.

재현부의 종결구도 제2주제와 같이 G장조로 시작하고 마디 218부터 마디 238까지이다. 이 부분은 제시부의 종결구와 같은 구성으로 진행되다가 마디 234부터 마디 238까지는 변형된 음형 a를 모방하여 옥타브로 연주한다. 제시부의 종결구에서는 마무리 부분에 도돌이표로 인해 처음으로 돌아가는 진행이었는데 재현부의 종결구에서는 생략되었다.

마디 238의 세 번째 박부터 코다가 시작된다. 코다는 제1주제의 음형 a와 음형 b를 반복, 변형하여 진행된다. 마디 241마디까지 음형 a를 C장조로 연주하고 마디 241부터 마디 247까지 피아노에서 음형 b를 한마디 단위로 연속적인 감7화음을 사용하여 제시하는데, 제시부와는 다르게 피아노의 상성부와 하성부에서 반진행으로 나타난다. 피아노의 상성부에서 마디 259까지 음형 b가 유지되며 마디 247부터 마디 256까지 피아노의 하성부와 바이올린이 음형 a를 대화하듯 주고받으며 반복한다. 마디 256의 두 번째 박의 바이올린부분을 보면 트릴이 포함된 첫 번째 음을 생략한 음형 a가 등장하는데, 이 축소된 음형 a를 바이올린과 피아노의 하성부가 모방하여 연주한다 (악보 예 28, 참조).

악보 예 28) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 254-258

마디 260 첫째박에서 G장조의 으뜸화음을 *f*로 강조하고 마디 260과 마디 261 두 마디의 16분음표로 구성된 동기가 등장한다. 이 동기는 마디 262부터 트릴로 연결되고, 바이올린이 16분음표로 연주한다. 마디 263의 세 번째 박부터 바이올린과 피아노 상성부가 3도 병행으로 트릴을 연주한다. 마디 264부터는 피아노의 하성부에서 16분음표 음형을 연주하고 마디 265의 두 번째 박부터 마디 267까지는 세 개의 성부가 트릴을 유지하여 G장조의 딸림화음을 강조하고 있다.

마디 268부터 마디 270까지는 딸림화음을 유지하고, 마디 271부터 마디 275까지는 G장조의 으뜸화음으로 음형 b를 제시한다. 마디 275의 세 번째 박 피아노의 상성부에서 제시부의 제1주제가 나타난다. 이때 바이올린과 피아노는 서로가 주제를 연주할 때 음형 a를 3도 아래에서 병진행하는데 제1악장에서 처음으로 음형 a를 같이 연주하게 된다. 마디 277에서 음형 b가 유지되는데 이 부분은 음형 a와 음형 b가 결합되어 나타나는 부분이다(악보 예 29, 참조). 마디 279부터 마디 281까지 바이올린과 피아노의 상성부가 3도 병진행으로 상행하여 *f*로 마무리한다.

악보 예 29) 베토벤, 《바이올린소나타 제10번》, 제1악장, 마디 275-281

3) 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》 제1악장의 반주 역할에 관한 비교 분석

베토벤 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》 제1악장의 분석을 통해 독주 악기와 반주 간의 차이점을 확인할 수 있다. 《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》의 제1악장을 전체적으로 비교했을 때, 《바이올린소나타 제1번》은 독주 악기인 바이올린보다 반주 악기인 피아노가 곡의 흐름을 주도적으로 이끌었다. 이와는 달리 《바이올린소나타 제10번》은 바이올린과 피아노가 동등한 위치에서 이중주적인 모습을 보였다.

《바이올린소나타 제1번》 제1악장의 제1주제는 바이올린이 먼저 제시한다. 하지만 바이올린이 주제를 제시할 때 피아노에서 단순 반주가 아닌 제1악장 전체에 걸쳐 발전되어 중요하게 사용되는 순차진행선율이 제시된다(악

보 예 11a, 참조). 《바이올린소나타 제10번》 제1악장의 제1주제도 바이올린이 먼저 시작한다. 하지만 앞의 분석에서 언급했듯이 《바이올린소나타 제1번》처럼 바이올린이 제1주제를 연주하고 피아노가 받아주는 구성이 아니라, 제1주제 안에서 주요음형을 피아노가 모방하여 대위적인 구성을 이루고 있다(악보 예 20, 참조).

이 두 곡은 제2주제를 제시함에 있어서도 차이점을 보인다. 《바이올린소나타 제1번》은 피아노가 제2주제를 먼저 제시하고 바이올린이 받아준다. 같은 구성으로 제2주제를 피아노가 먼저 반복할 때는 셋잇단음표로 변형하여 연주하는데, 이어서 바이올린이 제2주제를 반복할 때 피아노에서 스포르찬도가 등장하여 피아노가 주제를 제시하지 않을 때에도 계속해서 존재감을 드러내고 있다.

《바이올린소나타 제10번》의 제2주제는 《바이올린소나타 제1번》과 다르게 세 부분(A부분, B부분, C부분)으로 구분되어 제2주제부가 크게 확장되었음을 확인할 수 있다(악보 예 24a, 24b, 24c, 참조). A부분과 C부분은 《바이올린소나타 제1번》과 같이 피아노가 먼저 주제를 연주하고 바이올린이 받아서 반복하는 구조를 이룬다. B부분에서는 피아노가 먼저 제시한 주제를 바이올린이 받아줄 때, 피아노의 하성부에서 모방하여 대위적인 모습을 보인다. 조성적인 면에서도 제1주제와 제2주제가 표면적으로는 고전적인 형식을 따르고 있지만, 제2주제의 세 개의 선율을 비교했을 때 3도 관계 전조를 사용하여 낭만적 전조 방식을 사용하고 있다. 또 제1주제와 제2주제의 세 번째 선율이 서로 닮아있어 순환 형식을 사용했음을 볼 수 있다. 이러한 차이점을 보아 《바이올린소나타 제10번》에서는 베토벤이 고전적인 형식에서 벗어나 새로운 전개를 시도했음을 확인할 수 있다.

《바이올린소나타 제1번》의 발전부 제1부분은 제1주제와 순차진행선율을 발전시켰고 제2부분은 도입부의 음형과 순차진행선율을 발전시켰다. 발전부

제1부분은 제1주제를 중심으로 한 악기가 주도하지 않고 서로 교차하여 연주한다.(악보 예 18, 참조). 이때 순차진행선율이 발전부의 제1부분의 끝까지 지속되어 곡의 흐름에서 중요한 역할을 한다. 발전부 제2부분은 도입부의 음형이 지배적으로 나타나고 바이올린이 순차진행선율을 변형하여 연주한다(악보 예 19, 참조). 제2부분은 두 악기가 서로 역할 변화 없이 발전부를 마무리한다.

《바이올린소나타 제10번》 발전부 제1부분은 종결구의 음형을, 제2부분은 제2주제 B부분을 이루고있는 음형을 발전시켰다. 《바이올린소나타 제10번》의 발전부 전체는 한 악기가 주제를 이끌지 않고, 두 악기가 서로 교차하여 모방하며 진행한다.

《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》의 제1악장 분석과 비교 정리를 통해 《바이올린소나타 제1번》은 독주 악기인 바이올린보다 피아노가 주도적으로 곡의 흐름을 이끌었음을 그리고 《바이올린소나타 제10번》은 《바이올린소나타 제1번》보다 바이올린의 비중이 확대되었음을 알 수 있다. 《바이올린소나타 제1번》은 하나의 주제를 연주할 때 그 주제를 주도하는 악기가 있었다면 《바이올린소나타 제10번》은 전체적으로 두 악기가 대위적인 모방관계를 중심으로 동등한 위치에서 완전한 이중주적인 모습을 보이는 것을 확인했다.

Ⅲ. 결론

본 논문은 베토벤의 바이올린소나타 중 첫 번째 작품인 《바이올린소나타 제1번》(Op. 12 No. 1)과 마지막 작품인 《바이올린소나타 제10번》(Op. 96) 제1악장을 비교 분석하여 두 악기간의 역할 변화를 확인하였다.

베토벤 작품들의 창작시기 구분을 여러 학자들이 일반적으로 초기, 중기 그리고 후기의 세 개의 시기로 구분한다. 이렇게 세 개의 시기에 바이올린 소나타 10곡을 구분하여 적용하면 《바이올린소나타 제10번》은 1812년에 작곡 되어 후기에 작곡된 바이올린소나타는 없다는 결론을 보여준다. 하지만 바이올린소나타 10곡에 담긴 음악어법을 살펴보면 베토벤의 다른 장르에서 나타나는 초기부터 후기까지의 음악어법을 모두 담고 있는 것을 확인할 수 있다. 이러한 혼란이 야기됨에 따라 본 논문에서는 김방현의 번역서에서 제시된 시기 구분 관점인 소나타형식과 그 형식의 특징의 변화를 기준으로 베토벤 바이올린소나타 10곡을 일곱 시기로 구분하였다. 그 결과 베토벤 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제3번》(Op. 12 No. 3)까지는 ‘빈 초창기’, 《바이올린소나타 제4번》(Op. 23)과 《바이올린소나타 제5번》(Op. 24)은 ‘실험적 소나타기’, 《바이올린소나타 제6번》(Op. 30 No. 1)부터 《바이올린소나타 제9번》(Op. 47)까지는 ‘드라마적 소나타기’ 그리고 《바이올린소나타 제10번》은 ‘고고한 양식기’로 구분할 수 있었다.

이러한 시기구분을 뒷받침하게 위해 본 논문에서는 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제1악장 제1주제를 중심으로 하여 독주 악기와 반주간의 역할 관계를 살펴보았다. 《바이올린소나타 제1번》부터 《바이올린소나타 제5번》까지는 피아노가 제1주제 제시의 흐름을 이끌었고 《바이올린소나타 제6번》과 《바이올린소나타 제9번》에서는 제1주제를 제시함에 있어 바이올린과 피아노가 대위적인 구성을 이루어 두 악기의 역할이 대등해진 것을 확인

할 수 있었다. 그리고 《바이올린소나타 제10번》은 제1주제가 대위적인 모방기법을 중심으로 연주되어 이중주적인 모습이 나타났다. 이를 통해 소나타형식 관점의 시기 구분이 적절함을 확인했다.

《바이올린소나타 제1번》과 《바이올린소나타 제10번》의 비교 분석을 통하여 두 악기간의 역할을 알아보았다. 《바이올린소나타 제1번》은 피아노 중심으로 진행되었고, 《바이올린소나타 제10번》은 두 악기가 동등한 위치에서 완전한 이중주적인 모습으로 진행되어 반주 역할에 변화가 있음을 확인하였다. 바이올린소나타에서 바이올린과 피아노가 이중주를 이루는 악기라는 면모는 《바이올린소나타 제10번》에서 제1악장에 담긴 모방기법, 푸가기법 등으로 확인된다. 이러한 내용은 또한 이 마지막 바이올린소나타를 소나타형식과 연계한 시기구분인 ‘고고한 양식기’를 뒷받침하기도 한다. 더 나아가 《바이올린소나타 제10번》에 나타나는 이러한 대위적 모방기법의 활용은 고전적인 소나타악장형식 안에서 낭만주의적인 특징으로 볼 수 있고, 그로서 베토벤이 낭만주의로 문을 열어준 작곡가임을 확인시켜 준다.

참고문헌

1. 국내서적 및 번역서

- 김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.
- 노정희. 『서양음악의 이해』. 서울: 건국대학교출판부, 1999.
- 김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』. 음악세계, 1999.
- 허영한. 『새 들으며 배우는 서양음악사 2』. 심설당, 2009.
- 홍세원. 『고전과 음악』. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- Grout, D. J, Palisca, C. V, Burkholder, J. P. 민은기 외 6인 역. 『서양음악사(하)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

2. 학위논문

- 권그림. “L. V. Beethoven Violin Sonata No. 6, Op. 30 No.1의 작품 분석에 따른 연주법 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2016.
- 금잔디. “L. v. Beethoven의 Violin Sonata Op.12 No. 1의 연구 및 분석.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 노윤정. “L.v.Beethoven Sonata for violin and Piano Op.96 No.10 분석연구 및 연주방향 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2009.
- 부혜인. “베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰 : - 《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 비교 분석을 통해.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 신소희. “베토벤 「피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 96 G 장조」에 관한 연구 분석.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2016.

- 신태양. “베토벤 《바이올린 소나타 제 1번》(Op. 12, No. 1) 분석 연구: 독주악기와 반주간의 관계를 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.
- 우희라. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 7번》(Op. 30, No. 2)에 관한 연구 : -주제 제시와 전개에서의 두 악기간의 음악적 관계를 중심으로 -.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2011.
- 이지현. “베토벤의 바이올린 소나타 창작에서 피아노와 바이올린이 갖는 음악적 의미 : <베토벤 바이올린 소나타 제8번>(Op.30-3) 1악장을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2016.
- 장하라. “베토벤의 바이올린 소나타 연구 : -G장조 소나타 No.8, Op.30-3을 중심으로 한 작품분석 및 연주법 연구-.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2013.
- 표채량. “L. V. Beethoven Violin Sonata의 연구 : Op.12 No.1을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2007.

3. 사전

Johnson, Douglas, Burnham, Scott G., Kerman, Joseph and Tyson, Alan. “Beethoven, Ludwig van.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 3, edited by Stanley Sadie, 95-119, Second Edition London Macmillan Publishers, 2002.

4. 악보

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

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

ABSTRACT

Beethoven's 《Violin Sonata No. 1》
a comparative analysis on the role of accompaniment
between 《Violin Sonata No. 10》
- Focusing on the first movement analysis -

Im, Ji Yun

Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

Ludwig van Beethoven (1770-1827) is a composer representing the period of the classicism, and is considered a composer who led the transition to the Romantic period. He wrote ten violin sonatas in his life, completed between 1797 and 1812. In this paper, Beethoven plays the first movement of the first violin sonata, 《Violin Sonata No. 1》 (Op. 12 No. 1) and the last piece 《Violin Sonata No. 10》 Respectively.

In order to confirm the musical difference between Beethoven's 《Violin Sonata No. 1》 and 《Violin Sonata No. 10》, it is generally not the three periods (early, middle and late) that distinguish Beethoven's works from various scholars and literature, The sonata type, and the characteristics

of the type. From the 《Violin Sonata No. 1》 to the 《Violin Sonata No. 3》 (Op. 12 No. 3), 《Violin Sonata No. 4》 (Op. 23) and 《Violin Sonata No. 5》 (Op. 24) is a ‘experimental sonata form’, ‘dramatic sonata form’ is 《Violin sonata No. 6》 (Op. 30 No. 1) to 《violin sonata No. 9》, 《Violin Sonata No. 10》 can be distinguished as an ‘elegant Western tableware’. In addition, the role relationship between the two instruments was supported by the division of the first movement of the first movement presentation.

The Beethoven 《Violin Sonata No. 1》, the first movement of piano plays a central role in the musical flow, and the 《Violin Sonata No. 10》 is a dualism with the violin and the piano playing the same role. In terms of composing, 《Violin Sonata No. 10》 shows the relationship between the composition of each movement, which is explained by the characteristics of romantic music, so it was possible to identify the romantic features as well as the musical texture based on the polygon in the first movement .