creative commons
COMMONS DEED

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

dCollection

신 인 선 교수 지도

석사학위 청구논문

베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰

-《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》제1악장 비교 분석을 통해 -

2018

성신여자대학교 대학원

반주학과

부 혜 인

베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰

-《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》제1악장 비교 분석을 통해 -

신 인 선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

부 혜 인

인 준 서

부혜인의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 11월

심사위원장 ..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 ..... (서명 또는 인)

심 사 위 원 ..... (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논 문 개 요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 고전주의 음악을 답습하여 이를 바탕으로 자신만의 독자적인 음악을 구현한 작곡가이다. 그는 1797년부터 1812년 사이에 바이올린 소나타 10곡을 작곡하였다. 본 논문에서는 10곡의 바이올린 소나타에 창작의 변화가 담겨 있을 것을 전제로 하여 《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》을 비교 분석하였다. 두 작품의 제1악장 분석 관점은 바이올린과 피아노의 역할 관계 변화를 살펴보는 것에 두었다. 또한 이 관점을 이끌기 위해 본 논문에서는 베토벤 창작시기 구분, 10곡의 바이올린 소나타에 담긴 음악어법 변화를 이론적 배경으로 살펴보았다. 음악어법적인 측면으로 10곡의 바이올린 소나타를 시기 구분한 결과 초기, 중기 그리고 후기의 음악 어법들이 모두 등장하는 것을 확인할 수 있다. 그리고 바이올린과 피아노간의 음악적 관계는 초기에서 중기와 후기로 갈수록 대등한 역할을 하는 것이 확인된다.

《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》을 바이올린과 피아노의 관계 변화를 중심에 둔 분석은 두 작품이 아래와 같은 차이를 담고 있음을 확인하였다.

《바이올린 소나타 제1번》은 피아노가 음악적 구성에서 차지하는 비중이 크며 곡의 흐름을 주도하고, 《바이올린 소나타 제8번》은 바이올린과 피아노가 동등한 위치로 자리매김하여 이중주적인 면모를 보인다. 이외에도 두 곡이 모두 3악장으로 악장 구성은 같지만, 각 악장의 조성 관계에서는 《바이올린 소나타 제8번》에서 3도 관계 전조가 등장하여 차이점을 보인다.

이러한 바이올린과 피아노간의 음악적 관계 변화를 통해 베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미가 변화된 것을 확인할 수 있었다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서론 ····· 1

Ⅱ. 본론 ····· 3

1. 베토벤 바이올린 소나타 창작의 변화 ····· 3

2. 베토벤 바이올린 소나타에서 두 악기 간의 음악적 관계 ····· 14

3. 《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》의 제1악장 비교 분석 · 20

1) 《바이올린 소나타 제1번》 제1악장 분석 ····· 21

2) 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 분석 ····· 29

3) 두 작품에서의 피아노 반주의 운용 비교 ····· 38

Ⅲ. 결론 ····· 42

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

표 1) 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 악장 형식 및 조성 ····· 12
표 2) 베토벤 바이올린 소나타의 음악 어법적, 형식적 관점에 의한 시기 구분 ·· 13
표 3) 《바이올린 소나타 제1번》 제1악장 형식 분석 ····· 21
표 4) 마디 50-57에서 두 악기간의 짜임새 ····· 27
표 5) 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 형식 분석 ····· 30
표 6) 제시부 : 두 악기간의 주제 제시 관계 ····· 38
표 7) 발전부 : 두 악기간의 주제의 파생 음형과 동기 연주 관계 ····· 39

악보 목차

악보 예 1) 베토벤, 《피아노 소나타 제28번》, 제3악장, 마디 120-149 ····· 5
악보 예 2) 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장, 제 7변주, 마디 217-235 6
악보 예 3) 베토벤, 《디아벨리 변주곡》, 주제, 마디 1-12 ····· 7
악보 예 4) 베토벤, 《디아벨리 변주곡》, 제3변주, 마디 1-16 ····· 8
악보 예 5) 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장, 주제, 마디 1-13 ····· 8
악보 예 6) 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장, 제5변주, 마디 143-148 9
악보 예 7) 모차르트, 《바이올린 소나타 제1번》, 제 1악장, 마디 1-5 ····· 14
악보 예 8) 베토벤, 《바이올린 소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-4 ····· 15
악보 예 9) 베토벤, 《바이올린 소나타 제7번》, 제1악장, 마디 1-10 ····· 16
악보 예 10) 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 1-7 ····· 17
악보 예 11) 베토벤, 《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 제1주제, 마디 18-21 ···18
악보 예 12) 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제1악장, 마디 1-6 ····· 18
악보 예 13) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 1-4 ····· 22
악보 예 14) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 126-129 ····· 22
악보 예 15) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 5-15 ····· 23
악보 예 16) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 106-115 ····· 25
악보 예 17) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 42-56 ····· 26
악보 예 18) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 1-4 ····· 31
악보 예 19) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 8-15····· 31
악보 예 20) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 50-61 ····· 33
악보 예 21) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 67-77····· 34
악보 예 22) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 80-86 ····· 35
악보 예 23) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 92-95 ····· 36
악보 예 24) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 104-118 ····· 37

Ⅰ. 서론

피아노 반주자들이 10곡의 베토벤 바이올린 소나타를 연주할 때, 피아노의 역할이 변화한 것을 느낄 수 있다. 피아노가 음악적 구성에서 독주악기 바이올린보다 중요하게 다루어지는지, 아니면 단순반주의 역할을 해야 하는지에 대한 고민을 해결하기 위해서는 각 작품의 음악적 구성에 대한 연구가 바탕에 있어야 할 것이다.

베토벤 10개의 바이올린 소나타 중 문헌상에서 초기에 작곡되고 고전주의 형식의 모습이 잘 나타나는 《바이올린 소나타 제1번》(Op. 12, No. 1)과 중기에 작곡되고 Op. 30의 세 곡 중에서 이중주의 모습을 가장 잘 볼 수 있는 《바이올린 소나타 제8번》(Op. 30, No. 3)의 비교 분석은 바이올린과 피아노 두 악기의 관계 변화와 피아노가 가진 비중에 대한 고민을 해결해 줄 수 있을 것이다.

베토벤 바이올린 소나타에서의 두 악기간의 음악적 역할을 확인하기 전에 우선적으로 이론적 배경을 살펴본다. 본 논문에서는 첫 번째로 10곡의 바이올린 소나타 창작 변화에 대해서 연구한다. 이 과정 속에서 베토벤의 창작 시기 구분이 여러 학자들과 문헌들에 의해 일반적으로 세 시기로 이루어졌지만, 그 시기 구분이 10곡의 바이올린 소나타에도 적합한지 확인한다. 또한 베토벤 바이올린 소나타 10곡에서 나타나는 음악어법적인 내용의 변화를 살펴보기 위해 피아노 소나타를 비교 대상으로 한다.

두 번째로 10곡의 베토벤 바이올린 소나타에서 어느 곡까지 피아노에 비중을 두어 작곡하였는지, 또 어느 작품부터 두 악기간의 관계 변화가 나타나는지 확인하기 위해 두 악기의 음악적 짜임새의 변화를 살펴보고자 한다.

이러한 이론적 내용을 바탕으로 《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장을 분석한다. 그리고 각 작품의 제1악장 분석을 바

탕으로 두 작품에서의 피아노 반주의 운용을 몇 개의 요점으로 정리하여 비교해 볼 것이다. 이를 통해 피아노 반주의 의미 변화를 이해하고 연주에 적용할 수 있을 것이다.

본 연구의 관점과 같이 베토벤 바이올린 소나타에서 바이올린과 피아노간의 관계를 연구한 다양한 선행 연구들이 있다.[1] 그러나 대부분의 논문들이 10곡의 베토벤 바이올린 소나타 중 한 곡만을 대상으로 연구하거나 반주의 의미 변화에 중점을 두지 않았다.

비교 관점 제시가 불충분한 선행연구와는 달리 본 논문에서는 1797년 작곡된 《바이올린 소나타 제1번》과 약 4년 정도의 시간적 간격을 가지고 작곡된 《바이올린 소나타 제8번》의 음악적인 전개에 있어서 바이올린과 피아노의 관계의 차이점을 알고 이를 통해 두 악기의 균형 잡힌 연주해석을 제시하고자 한다.

---

1) 신태양, “베토벤 《바이올린 소나타 제1번》(Op. 12, No. 1)분석 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2017).
이지현, “베토벤의 바이올린 소나타 창작에서 피아노와 바이올린이 갖는 음악적 의미:<베토벤 바이올린 소나타 제8번>(Op. 30-3)1악장을 중심으로,” (한양대학교 석사학위논문, 2016).
이희주, “베토벤 바이올린 소나타 Op. 12, No. 2, 1악장에서 피아노와 바이올린의 관계,” (한양대학교 석사학위논문, 2017).
전해봉, “베토벤의《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구,” (성신여자대학교 박사학위논문, 2015).
전화연, “베토벤 바이올린 소나타 No.5, Op.24와 No.9, Op.47 비교분석,” (동아대학교 석사학위논문, 2009).
홍연주, “베토벤의 바이올린 소나타 <크로이처> Op. 47서 나타나는 피아노와 바이올린 성부의 대등성에 대하여,” (동덕여자대학교 석사학위논문, 2017).

Ⅱ. 본론

1. 베토벤 바이올린 소나타 창작의 변화

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 총 10곡의 바이올린 소나타를 작곡했다. 1797-1798년에 Op. 12의 세 곡, 1800-1801년에 Op. 23과 Op. 24를 한 곡씩 작곡했으며, 1801-1802년에 Op. 30의 세 곡 그리고 1802-1803년에 Op. 47을 작곡하였다.[2] 9년의 공백기를 가지고 바이올린 소나타를 창작하지 않던 베토벤은 1812년 Op. 96을 작곡하여 바이올린 소나타 창작을 마감하였다.

베토벤 창작시기 구분은 일반적으로 세 시기로 나누고 있다.[3] 세 시기로 나누는 것은 1828년에 슐로써(Johann Aloys Scholosser)가 제안한 것을 시작으로 하여 뒤를 이어 1837년에 페티스(François-Joseph Fétis, 1784-1871) 또한 베토벤의 창작시기를 세 시기로 나누어 구분하였다. 1852년에 렌츠(Wilhelm von Lenz, 1809-1883) 또한『베토벤과 그의 세 양식』(*Beethoven et ses trios stlyes*)에서 베토벤의 창작시기를 세 시기로 구분하였다.[4] 렌츠는 1기를 1782년부터 1802년, 2기를 1802년부터 1812년 그리고 3기를 1813년부터 1827년으로 분류하였다.

---

2) 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.

3) Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, J. Peter Burkholder, (*A) history of western music,*『그라우트의 서양 음악사 (하)』, 민은기 외 6인 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 27.
홍정수 외 2인,『두길 서양음악사 2』 (서울: 나남, 2014), 98.
홍세원,『서양음악사 Ⅱ』 (서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014), 504-505.
조수철,『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』(서울: 서울대학교출판문화원, 2013), 47.
위의 문헌들에서 창작시기 구분 년도와 각 시기를 명명하는 명칭은 달라도 모두 세 시기로 나누고 있다.

4) Douglas Johnson, Scott G. Burnham, Joseph Kerman, Alan Tyson, "Beethoven, Ludwig van," 95.

위에서 언급한 세 명의 학자들과 같이 베토벤 창작 시기를 세 시기로 구분하는 것은 뱅상 댕디(Vincent d'Indy, 1851-1931)에 의해 이어진다. 창작 시기를 세 시기로 나누는 것은 렌츠와 같지만, 구분 연도에 있어서 1-2년의 차이를 보인다. 댕디는 창작 시기를 1기는 1782년에서 1802년, 2기는 1803년에서 1816년 그리고 3기는 1816년에서 1827년으로 나눈다.[5)]

국내에서 베토벤 창작 시기 구분을 다룬 문헌은 김용환의『19세기 음악』을 예로 들 수 있다. 그는 베토벤 창작 시기 구분을 피아노 소나타 32개를 중심에 두고 세 시기로 나누었다. 1790-1795년에 작곡된 Op. 2에서 1801년 작곡한 Op. 28까지의 15개의 소나타와 Op. 49의 2개의 소나타를 포함하여 17개 소나타를 초기(1790-1801)로 보고 있다. 중기(1801-1814)는 1801-1802년 작곡된 Op. 31에서 1814년 작곡한 Op. 90까지 보며, 1816년 작곡된 Op. 101부터 1821-1822년 작곡된 Op. 111의 다섯 곡을 후기(1816-1822)로 본다.[6)]

여러 문헌과 학자들에 따라 구분하는 연도와 각 시기를 명명함에 있어서 차이가 있음을 확인할 수 있었다. 이러한 시기 구분을 베토벤 바이올린 소나타에 적용해 본다면, 1812년에 작곡한 마지막《바이올린 소나타 제10번》(Op. 96)을 작곡 연도로 봤을 때는 중기에 작곡된 곡이라 할 수 있다. 이는 베토벤의 후기 음악적 양식이 그의 10곡 바이올린 소나타에서는 드러나지 않는다고 추론할 수 있는 근거가 된다. 그러나《바이올린 소나타 제10번》에 담긴 베토벤의 음악적 언어를 살펴보면, 푸가풍의 진행으로 대위법적 특징이 나타나고 제4악장은 변주 형식으로 각각의 변주가 독립된 성격을 지니고 있다. 이러한 기법은 피아노 소나타를 기준으로 볼 때 후기에 등장하는 어법이다.《바이올린 소나타 제10번》의 음악적 특징으로 언급된 대위법적

5) 노정희, 『서양음악의 이해』 (서울: 건국대학교출판부, 1999), 174-177.
6) 김용환, 『19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 151.
위 책에서는 베토벤 피아노 소나타 Op. 49는 중기에 해당하는 작품 번호를 가지지만 1795-1798년 사이에 작곡되었기 때문에 초기로 구분한다고 설명하고 있다.

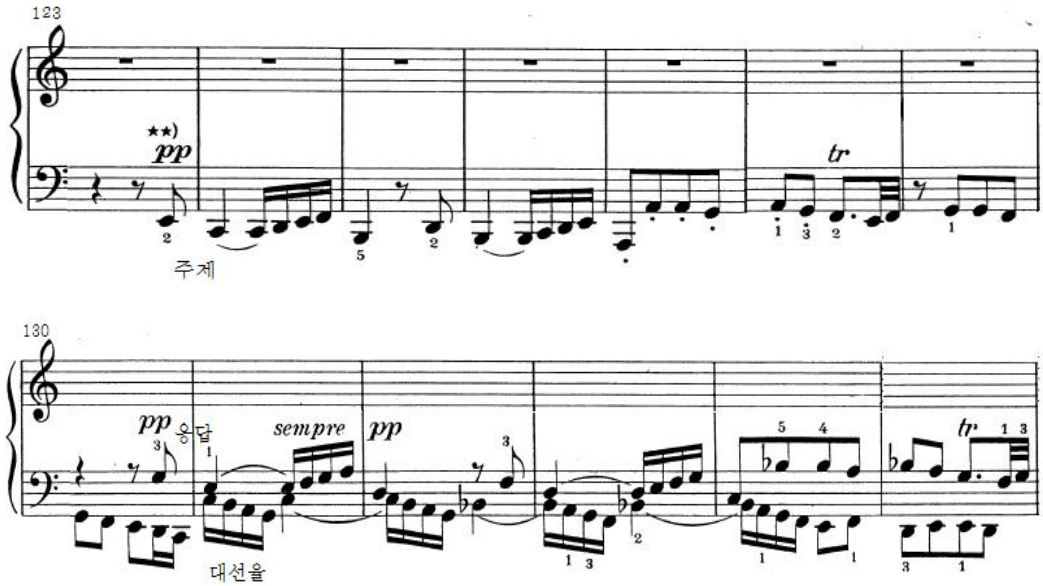
인 구성의 특징은 피아노 소나타의 창작 시기 구분에서 후기로 볼 수 있다.

푸가는《피아노 소나타 제28번》(Op. 101)의 제3악장,《피아노 소나타 제29번》(Op. 106)의 제1악장 소나타악장형식의 발전부와 제4악장에서 그리고《피아노 소나타 제31번》(Op. 110)의 제3악장에서 구성한다.

《피아노 소나타 제28번》의 제3악장과 《바이올린 소나타 제10번》의 제4악장을 비교해 보면 대위법적 구성의 유사함을 볼 수 있다. 좀 더 자세히 설명하자면 《피아노 소나타 제28번》의 제3악장 발전부에서 푸가 기법이 나타나는데 이러한 푸가의 기법은 《바이올린 소나타 제10번》의 제4악장의 제7변주에서도 볼 수 있다.

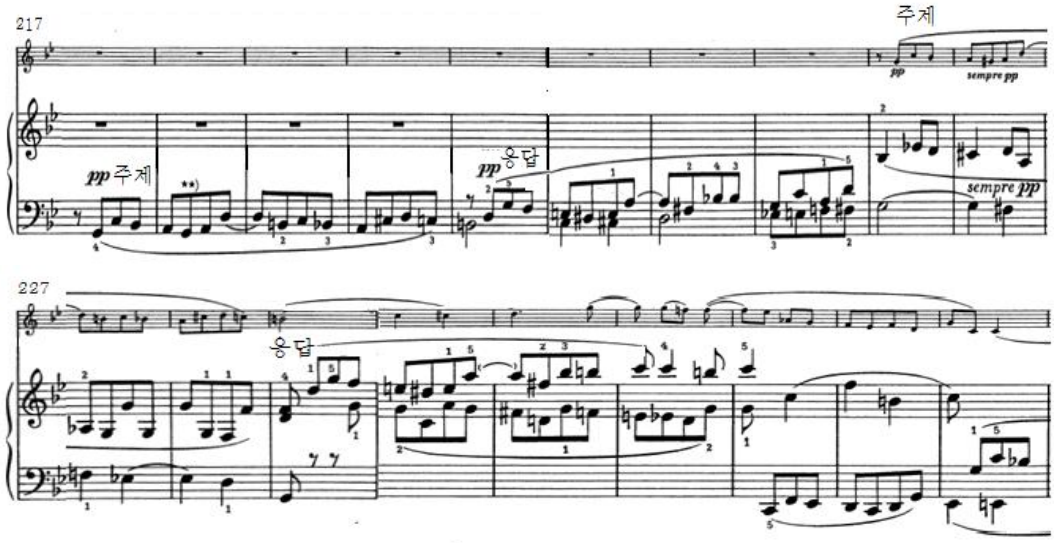
마디 123부터 4성 푸가로 구성되어 있으며 베이스, 테너, 알토, 소프라노 순으로 푸가 주제가 제시된다. 베이스가 먼저 주제 선율을 제시하면 마디 130에서 테너 성부가 3도 위로 모방하여 응답을 한다.

악보 예 1) 베토벤, 《피아노 소나타 제28번》, 제3악장, 마디 123-135



《바이올린 소나타 제10번》제4악장은 4년 뒤에 작곡된《피아노 소나타 제28번》제3악장에서와 같이 푸가가 등장한다.《바이올린 소나타 제10번》제7변주는 4성부 푸가로 구성되어 있고 네 마디의 주제(G)가 나오고 주제를 그대로 5도 위(D)에서 반복하는 진정응답이 사용되었다.

악보 예 2) 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장, 제7변주, 마디 217-235



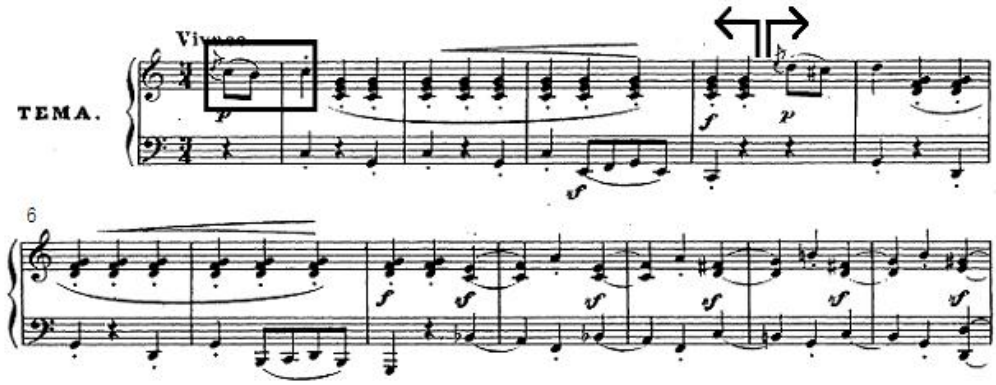
베토벤은 이전 시기에도 부분적으로 변주곡을 사용하였지만, 후기에 와서는 이전에 비해 변주곡을 하나의 독립된 형태로 발전시켰다. 이러한 모습은《피아노 소나타 제30번》(Op. 109)의 제3악장과 《피아노 소나타 제32번》(Op. 111)의 제2악장의 악장 전체가 변주곡 형식으로 작곡된 것에서 확인할 수 있다.

베토벤은 피아노 소나타 외에도 다양한 작품에서 변주곡을 도입하였고 1800-1812년 사이에는 변주곡에 대한 비중이 커져 기악 작품의 거의 반은 변주를 포함하거나 변주곡 악장으로 되어 있다. 베토벤 《바이올린 소나타 제10번》또한 1812년에 작곡되었고 이 시기에 포함되어 있다. 그는 중기와

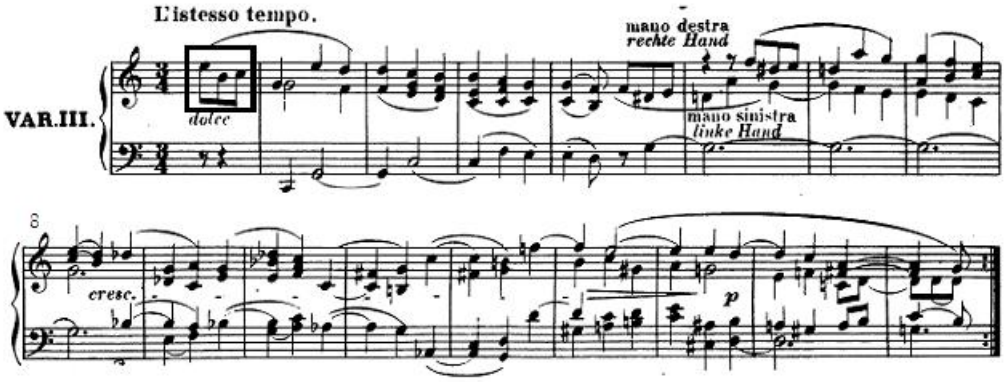
후기로 가면서 자유로운 변화가 일어나는 성격변주의 모습을 많이 보였고 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장에서도 성격변주의 시도를 엿볼 수 있다. 그의 성격변주곡 중 대표적인 작품은 1819-1823년에 작곡된《디아벨리 변주곡》(Op. 120)을 꼽을 수 있는데,《디아벨리 변주곡》이《베토벤 바이올린 소나타 제10번》이 작곡된 1812년보다 7년 뒤에 작곡된 것으로 보아 바이올린 소나타에서 먼저 시도하여 피아노 작품 창작에 이를 적용한 것으로 보인다.

《디아벨리 변주곡》은 단순한 왈츠 주제를 바탕으로 작곡된 곡으로 모두 33개의 변주로 구성되어 있다. 각 변주는 주제의 형태에 얽매이지 않고 자유로운 방식으로 작곡되어 각각 다른 성격을 나타내지만, 주제의 특징적 요소들을 바탕으로 하여 각 변주들을 작곡하여 전체적으로 통일성을 보인다.

악보 예 3) 베토벤, 《디아벨리 변주곡》, 마디 1-12

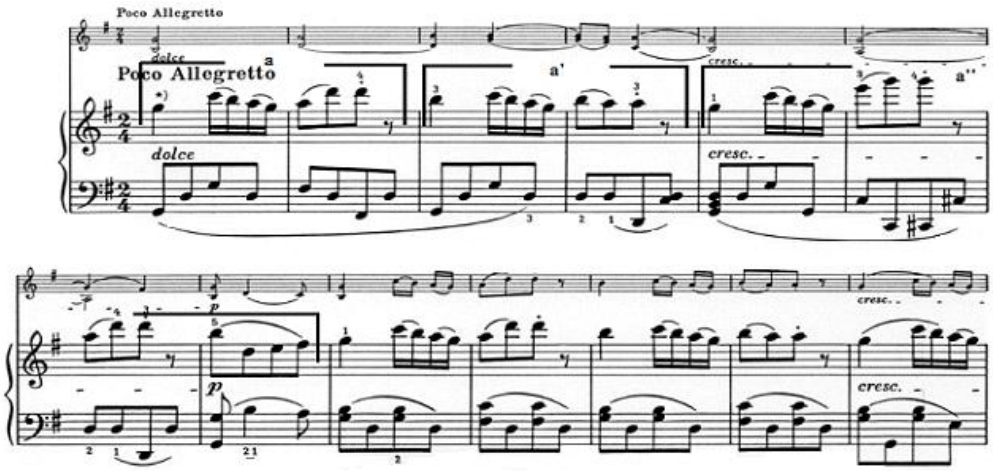


악보 예 4) 베토벤, 《디아벨리 변주곡》, 제3변주, 마디 1-16



제3변주에서 주제의 꾸밈음 동기를 8분음표 음형의 리듬으로 변화시켜 시작하고, 마디 1-4가 마디 5와 마디 6에서 모방되어 나온다. 주제의 동기를 사용하였지만 주제 선율선이 드러나지는 않는다.

악보 예 5) 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장, 마디 1-13

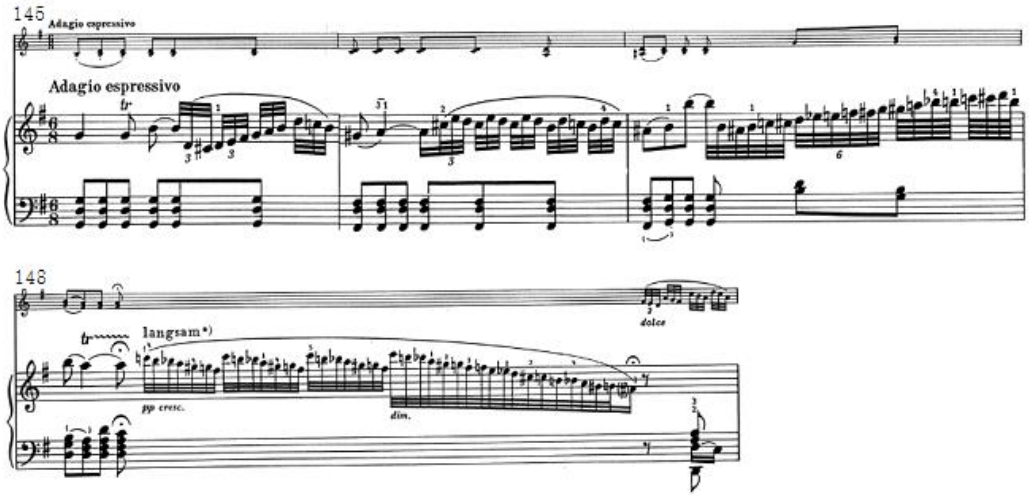


《바이올린 소나타 제10번》제4악장의 주제를 살펴보면 마디 1-8까지 피아노가 먼저 주제 선율을 연주하고, 이 때 바이올린은 반주의 역할을 담당

한다. 주제는 두 마디 단위 동기의 반복으로 구성되어 있다. 이 동기의 선율적 흐름은 g^2-a^2-d^3로 장 2도 상행 후 완전 4도 상행 도약한다. g^2에서 a^2음으로 진행하는 과정 속에는 4도 상행 후 순차 하행, 즉 두 마디 동기의 선율선이 역행전위로 내포되어 있다. 마디 9부터 바이올린과 피아노가 함께 주제를 반복하여 연주한다(악보 예 5, 참조).

이러한 동기의 특징을 바탕으로 한 주제에 대한 제5변주는 우선적으로 템포가 아다지오 에스프레시보로 변경되고 박자가 6/8박자로 변박된다. 피아노가 자유롭게 장식음을 연주하며 시작되고, 도중에 이러한 장식음 선율을 바이올린이 받아 연주한다. 선율에 많은 장식이 붙어 주제의 선율을 찾기 힘들고 마치 오페라의 서정적인 아리아와 같은 성격을 띠기 때문에 성격 변주로 볼 수 있다.

악보 예 6) 베토벤, 《바이올린 소나타 제10번》, 제4악장, 제5변주, 마디 145-148



지금까지 대위법적 내용과 변주형식 수용을 후기 피아노 소나타와 디아벨리 변주곡과 비교해 보았을 때, 《바이올린 소나타 제10번》을 창작 연도만을 기준으로 할 때는 중기에 속하지만 음악 어법적 측면으로 본다면 앞서 말한 것과 같이 후기의 음악어법을 담고 있다. 그러므로 베토벤 창작시기를 연도가 아닌 그 안에 담긴 음악어법을 기준으로 구분한다면, 앞에서 언급한 모든 시기 구분들의 초기, 중기 그리고 후기의 음악어법적인 내용들이 베토벤의 10개의 바이올린 소나타에 모두 담겨있다고 할 수 있다.

베토벤의 마지막 바이올린 소나타《바이올린 소나타 제10번》에 담긴 음악어법을 통해 그의 10곡 바이올린 소나타의 창작 시기 구분이 작곡 연도가 아닌 그 속에 담긴 음악어법에 따라 이루어져야 함을 다시 한 번 형식적 측면으로 뒷받침하고자 한다.

그의 피아노 소나타를 중심으로 봤을 때 초기에는 대개 고전주의를 대변하는 '소나타형식'에 바탕을 두고 있지만, 점차 자신만의 독창성을 담아내고 있다. 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)가 거의 3악장 형식을 사용한데 반해, 베토벤은 초기 피아노 소나타에서 대부분 4악장을 사용했으며, 미뉴엣 대신 스케르초를 사용하기도 하였다. 《피아노 소나타 제8번》(Op. 13)에서는 악장간의 조성관계가 3도 관계 전조(c-A$^{\flat}$-c)인 낭만적인 모습을 보이기도 한다. 그리고 1800-1801년 작곡된 《피아노 소나타 제12번》(Op. 26)과 《피아노 소나타 제13번》(Op. 27, No. 1)의 두 곡에서 전통적인 소나타형식을 벗어난 새로운 변화가 나타나는데, 제 1악장이 소나타악장형식이 아닌 변주곡형식(Op. 26)과 3부 형식(Op. 27, No. 1)으로 작곡되었다.

[7]김용환의 시기구분에서 중기는 Op. 31부터 보며, 이 시기에 자신만의 스타일이 더 확고해졌다. 초기에는 4악장 구성의 소나타가 많았지만, 중기 작

7) 김용환, 『19세기 음악』, 151.

품에서 4악장 구성 소나타는 《피아노 소나타 제18번》(Op. 31, No. 3) 단 한 작품뿐이다. 또한 중기에는 2악장(Op. 49, Op. 54, Op. 78, Op. 90)과 3악장(Op. 31 No. 1, Op. 31 No. 2, Op. 53, Op. 57, Op. 79, Op. 81a) 구성이 많이 나타난다. 이러한 다양한 악장 구성의 시도 외에도 또 다른 새로운 내용을 찾을 수 있다. 악장 수는 줄어든 반면에 코다의 규모는 확대 발전시켜 그 비중을 높였다. 이러한 코다의 확대는《피아노 소나타 제21번》(Op. 53)의 제1악장과《피아노 소나타 제23번》(Op. 57)의 제1악장에서 확인할 수 있다. 그리고 악장간의 조성관계가 초기에 비해 3도 관계로 나타나는 것을 좀 더 많이 볼 수 있다. 이러한 조성관계는《피아노 소나타 제17번》(Op. 31, No. 2)(d-B$^{\flat}$-d)과《피아노 소나타 제23번》(f-D$^{\flat}$-f) 등의 작품들에서 볼 수 있다. 초기 작품에서는 소나타악장형식으로 구성된 악장은 대부분 1악장에서만 나타났지만, 중기 작품에서는 마지막 악장에서도 소나타악장형식으로 구성된 것을 찾을 수 있다. 이러한 모습은《피아노 소나타 제17번》,《피아노 소나타 제18번》,《피아노 소나타 제23번》,《피아노 소나타 제26번》(Op. 81a)에서 나타난다.

이 내용을 바탕으로 피아노 소나타를 중심으로 한 창작 경향의 변화를 앞에서 언급한 마지막《바이올린 소나타 제10번》을 제외한 바이올린 9곡을 여기에다 적용해 보면, 바이올린 소나타 9곡을 초기와 중기로 나눌 수 있는 근거를 찾을 수 있다.

<표 1> 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 악장 형식 및 조성

작곡년도	작품번호	악장형식	조성
1797-1798	Op. 12, No. 1	소나타악장형식	D
		변주곡형식	A
		론도형식	D
	Op. 12, No. 2	소나타악장형식	A
		3부 형식	a
		론도형식	A
	Op. 12, No. 3	소나타악장형식	E♭
		3부 형식	C
		론도형식	E♭
1800-1801	Op. 23	소나타악장형식	a
		소나타악장형식	A
		론도형식	a
	Op. 24	소나타악장형식	F
		변주곡형식	B♭
		복합 3부 형식	F
		론도형식	F
1801-1802	Op. 30, No. 1	소나타악장형식	A
		론도형식	D
		변주곡형식	A
	Op. 30, No. 2	소나타악장형식	c
		3부 형식	A♭
		스케르초 복합 3부 형식	C
		론도형식	c
	Op. 30, No. 3	소나타악장형식	G
		3부 형식	E♭
		론도형식	G
1802-1803	Op. 47	소나타악장형식	A
		변주곡형식	F
		소나타악장형식	A
1812	Op. 96	소나타악장형식	G
		2부 형식	E♭
		스케르초 복합 3부 형식	g
		변주곡형식	G

바이올린 소나타 Op. 12는 모차르트에 가까운 분위기를 가지고 있고 고전주의의 전통을 답습하여 Op. 12에 포함된 세 곡의 제1악장이 소나타악장형식으로 작곡되었다. 《바이올린 소나타 제5번》(Op. 24)은 3악장의 형식이 아닌, 제2악장과 제4악장 사이에 미뉴엣 대신 스케르초를 삽입하여 4악장 구성으로 작곡되었다. 중기 피아노 소나타에서 자주 볼 수 있던 악장간의 3도 관계 전조의 내용은《바이올린 소나타 제7번》(Op. 30, No. 2)(c-A$^{\flat}$-C-c), 《바이올린 소나타 제8번》(Op. 30, No. 3)(G-E$^{\flat}$-G) 그리고 《바이올린 소나타 제9번》(Op. 47)(A-F-A)에서 볼 수 있다. 이러한 악장 구성간의 3도 관계 조성 관계는 그의 10곡의 바이올린 소나타 중에서 후반으로 갈수록 많아진다. 그리고《바이올린 소나타 제9번》에서는 마지막 악장이 소나타악장형식으로 작곡되었다.

위에서 설명한 것에 근거하여 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 시기 구분을 한다면 창작 연도만으로 봤을 때에는 후기에 속한 작품이 없다고 할 수 있지만, 피아노 소나타의 음악어법적인 측면 그리고 형식적 측면을 바이올린 소나타 10곡에 적용해 본다면 베토벤 바이올린 소나타 창작 시기 구분은 앞에서 거론한 여러 학자들의 견해와 다르게 볼 수 있을 것이다.

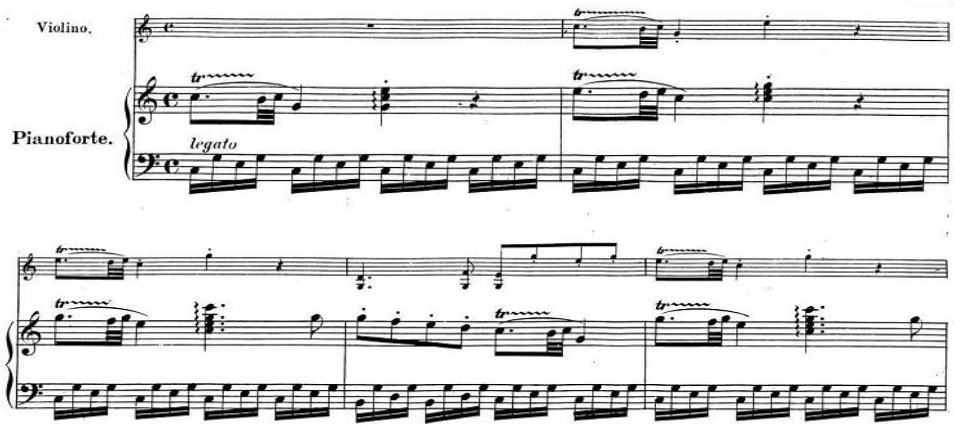
<표 2> 베토벤 바이올린 소나타의 음악 어법적, 형식적 관점에 의한 시기 구분

어법적 관점	작품번호	작곡년도
초기	Op. 12	1797-1798
	Op. 23	1800-1801
	Op. 24	1801
중기	Op. 30	1801-1802
	Op. 47	1802-1803
후기	Op. 96	1812

2. 베토벤 바이올린 소나타에서 두 악기 간의 음악적 관계

베토벤 초기작품인 바이올린 소나타 Op. 12의 세 곡은 모차르트 영향을 받아 고전 소나타 형식에 바탕을 두면서 피아노가 바이올린보다 음악적 구성에서 차지하는 비중이 크다. 이러한 내용은 모차르트의 초기 바이올린 소나타 작품들에서도 확인 된다. 모차르트의 초기 바이올린 소나타에서는 바이올린과 피아노와의 관계에서 피아노의 비중이 더 많은 것을 볼 수 있다. 또한 기술적인 면에서도 바이올린 주자에게 피아노 성부보다 뛰어난 기술을 요구하는 경우가 드물었다. 모차르트 바이올린 소나타 K. 6-7, K. 8-9, K. 10-15 그리고 K. 26-31은 피아노에 바이올린이 자유롭게 붙은 형태를 보인다. 이러한 내용의 예는 모차르트《바이올린 소나타 제1번》K. 6의 제1악장에서 쉽게 확인할 수 있다.

악보 예 7) 모차르트,《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 1-5

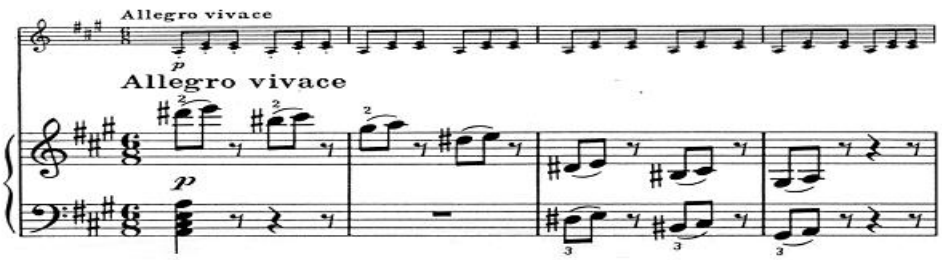


알베르티 베이스 반주 위에서 피아노의 오른손이 주제 선율을 연주할 때, 바이올린은 피아노 선율의 일부를 또는 분산화음 반주(마디 4)를 연주한다. 이는 바이올린보다 피아노가 주가 되고 있음을 쉽게 확인 시켜준다.

모차르트 바이올린 소나타에서와 같은 이러한 두 악기간의 관계는 베토벤이 1798년에 처음으로 작곡한 바이올린 소나타 Op. 12의 세 곡이 '바이올린이 함께하는 클라비쳄발로나 포르테피아노를 위한 세 개의 소나타'(*Tre Sonate, per il Clavicembalo o Forte-piano con un Violino*) 라는 제목으로 출판되었다는 점으로도 확인할 수 있다.[8] 이는 모차르트 바이올린 소나타의 전통을 이어받은 작품이며, 바이올린보다 피아노가 중심이 되는 작품임을 알게 해준다.

이러한 내용은 베토벤 《바이올린 소나타 제2번》(Op. 12, No. 2) 제1악장의 마디 1-4를 예로 들어서 더 보충 설명할 수 있다(악보 예 8, 참조). 여기에서 바이올린은 A장조의 으뜸화음을 반복하며 반주역할을 하고 피아노가 주제선율을 담당하는 것을 볼 수 있는데, 이러한 모습은 피아노 '독주'에 바이올린이 단순하게 '수반'되는 것임을 확인 시켜준다.

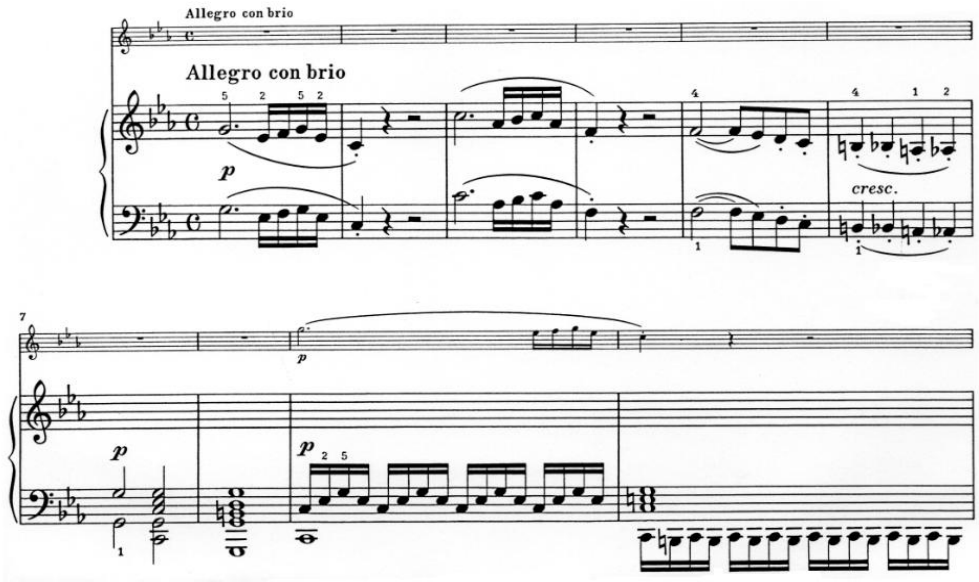
악보 예 8) 베토벤,《바이올린 소나타 제2번》, 제1악장, 마디 1-4



8) 이승윤, "베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 '크로이처'> 연구," (성신여자대학교 박사학위논문, 2011), 18.

Op. 12에서 보여주었던 모습과는 다르게 Op. 30에 와서 바이올린의 영역을 넓히려고 하는 베토벤의 의도를 볼 수 있다.《바이올린 소나타 제7번》은 피아노가 먼저 혼자 유니즌으로 제1주제를 제시하여 시작하고 마디 9에서 바이올린이 주제 선율을 받아 한 옥타브 높게 연주한다. 앞서 보았던《바이올린 소나타 제2번》과 비교를 해본다면, 두 곡 모두 피아노가 먼저 제1주제의 주제를 제시하는 것에서는 서로 같은 모습을 보인다. 그러나《바이올린 소나타 제7번》의 마디 9에서부터 피아노가 저음역대에서 반주 역할을 하고 바이올린이 주제를 받아 연주하는 것을 확인할 수 있다. 이러한 부분에서 피아노보다 독주악기인 바이올린이 더욱 두드러지는 것을 알 수 있고 피아노는 저음역대에서 배경을 만들어주는 역할을 하는 것을 볼 수 있다(악보 예 9, 참조).

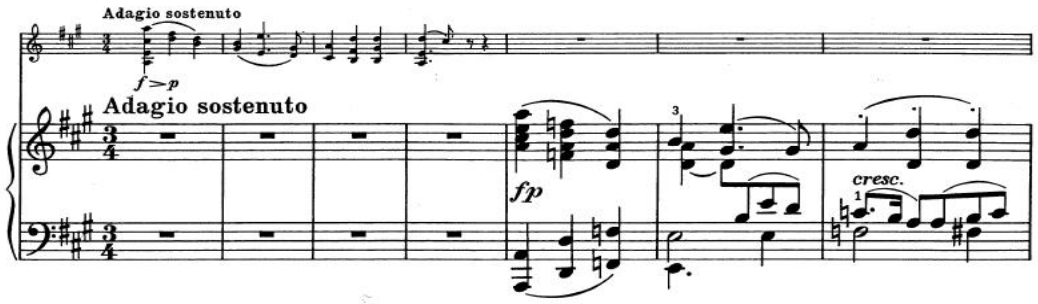
악보 예 9) 베토벤,《바이올린 소나타 제7번》, 제1악장, 마디 1-10



이렇게 바이올린을 음악구성에 중심을 둔 내용은 Op. 30의 세 곡 이후에 작곡된 일명 '크로이처 소나타'《바이올린 소나타 제9번》(Op. 47)에서 더욱 발전하게 된다. 베토벤은《크로이처 소나타》를 첫 출판할 때 표지에 "거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 쓰여진 바이올린 오블리가토의 피아노소나타(*Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto*)"[9]라고 적었다. 이러한 점에서 그가 바이올린 소나타에서 바이올린을 협주곡의 독주악기로 여겼다는 추측을 할 수 있다.

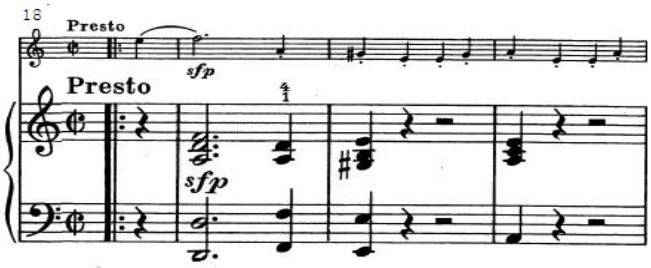
그 예로 《바이올린 소나타 제9번》의 제1악장을 들 수 있다. 제1악장의 느린 서주부에서 바이올린이 단독으로 주선율을 연주하며 곡을 시작하고 마디 5에서 피아노가 그 선율을 받아 곡을 이어간다(악보 예 10, 참조). 느린 짧은 서주 후에 등장하는 제1주제도 바이올린에서 먼저 제시가 되는데, 이때 피아노는 단지 코드 반주로만 연주되어 바이올린 파트가 솔리스트 느낌이 나도록 만들어 준다(악보 예 11, 참조).

악보 예 10) 베토벤,《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 마디 1-7



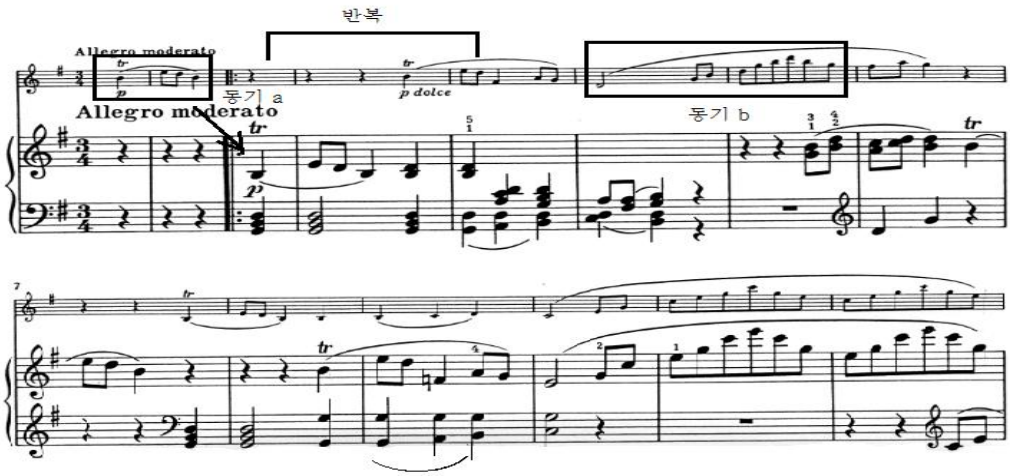
9) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』 (서울: 음악세계, 1999), 331.

악보 예 11) 베토벤,《바이올린 소나타 제9번》, 제1악장, 제1주제, 마디 18-21



《바이올린 소나타 제10번》은 이전의 바이올린 소나타에 비해 피아노와 바이올린 두 악기가 대위법적 관계로 작곡되어 서로 주제 선율을 주고받는 동등한 관계를 가진 이중주곡의 형태로 작곡된 것을 확인할 수 있다. 이러한 대위법적인 관계는 제1악장 제시부에서 확인할 수 있다. 제1주제는 두 개의 동기로 이루어져 있으며, 피아노와 바이올린 두 악기가 주제를 서로 모방하는 모습을 보인다.

악보 예 12) 베토벤,《바이올린 소나타 제10번》, 제1악장, 마디 1-12



베토벤의 10개 바이올린 소나타에서 피아노와 바이올린 두 악기간의 관계 변화가 초기에서 중기와 후기로 갈수록 피아노 중심에서 바이올린 중심으로 진행된 것을 확인할 수 있다. 그리고 후기로 가서는 바이올린은 독주 그리고 피아노는 반주 악기의 개념이 아닌 두 악기가 대등한 관계로 이중주의 역할로 변화된 것을 볼 수 있다. 이러한 내용은 앞에서 언급한 《바이올린 소나타 제10번》에서 두 악기의 대위적관계의 모습으로 재차 확인된다.

3.《바이올린 소나타 제1번》과《바이올린 소나타 제8번》의 제1악장 비교 분석

베토벤《바이올린 소나타 제1번》은 총 3악장으로 작곡되었다. 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 변주곡형식 그리고 제3악장은 론도형식으로 작곡하였다. 각 악장의 조성관계는 표 1에서 보는 바와 같이 제1악장과 제2악장이 5도권 관계조이며 제3악장이 원조로 돌아가는 구성임을 알 수 있다. 이는 고전주의형식을 답습하여 작곡한 모습들을 악장 구성과 조성관계로 확인할 수 있다.

베토벤 《바이올린 소나타 제8번》도 《바이올린 소나타 제1번》과 같이 3악장으로 구성되어 있다. 각 악장 형식은 제1악장은 소나타악장형식, 제2악장은 3부 형식 그리고 제3악장은 론도형식으로 구성되어《바이올린 소나타 제1번》과 유사하다. 그러나 각 악장의 조성 관계를 보면《바이올린 소나타 제1번》과 차이를 보인다. 표 1에서 제시한 바와 같이《바이올린 소나타 제8번》제1악장의 조성은 G장조, 제2악장의 조성은 E♭장조 그리고 제3악장은 다시 원조로 돌아와서 G장조로 끝난다. 이 곡의 악장간의 조성관계가 3도 관계 전조(G장조→E♭장조)임을 확인할 수 있다. 이러한 3도 관계 전조는 앞에서 언급한 바와 같이 베토벤의 중기 피아노 소나타에서 자주 등장하는 내용이다.

두 곡이 모두 3악장 구성이지만, 각 악장의 조성관계로 볼 때《바이올린 소나타 제8번》이 고전적인 내용을 벗어난 중기의 양식을 보여준다. 본 논문은 두 곡의 제1악장을 비교·분석하여 베토벤만의 고유성 그리고 고전을 벗어나는 새로운 음악언어를 찾아내보고자 한다. 이를 통해 두 악기간의 관계를 이해하고 반주자로서의 음악 해석에 도움을 받고자 한다.

1) 《바이올린 소나타 제1번》 제1악장 분석

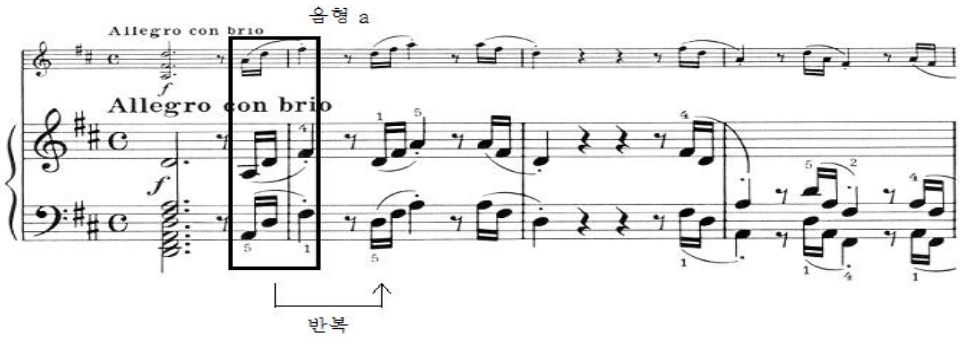
《바이올린 소나타 제1번》의 제1악장은 전형적인 소나타악장형식의 제시부, 발전부, 재현부 그리고 코다로 구성되어 있다(표 3, 참조). 제시부의 제1주제와 제2주제 조성의 관계가 D장조와 A장조로 5도권 관계이고 재현부에서 제1주제와 제2주제가 원조로 재현되었다. 이러한 조성 관계는《바이올린 소나타 제1번》이 전체 악장 구성과 함께 제1악장이 소나타악장형식으로 작곡되었음을, 즉 고전적 형식에 바탕을 두었음을 확인 시켜준다.

<표 3> 《바이올린 소나타 제1번》제1악장 형식 분석

형식 구분		마디	조성
제시부	도입부	1-4	DM
	제1주제	5-21	
	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♭M-gm-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

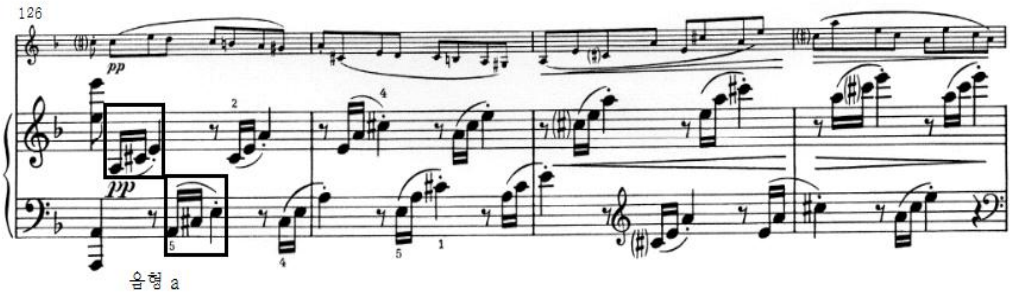
제1악장은 제1주제가 제시되기 전 네 마디의 짧은 서주로 시작한다. 서주는 점2분음표의 긴 화음 이후 등장하는 16분음표와 4분음표 결합 진행이 주도 하는데, 이 음형(a)는 16분음표의 4도 상행 그리고 4분음표로 3도 상행하는, 즉 D장조 으뜸화음의 분산화음의 반복으로 구성되어 있다.

악보 예 13) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 1-4



이 음형 a는 서주 네 마디 동안 으뜸화음의 다양한 전위 형태로 반복된다. 또한 이 음형은 이 악장의 발전부에서 중요하게 취급된다(악보 예 14, 참조). 일반적으로 발전부는 주로 제1주제와 제2주제의 요소를 변화시켜 구성하지만, 이 곡의 발전부에서는 서주의 음형 a가 중요한 역할을 한다.

악보 예 14) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 126-129

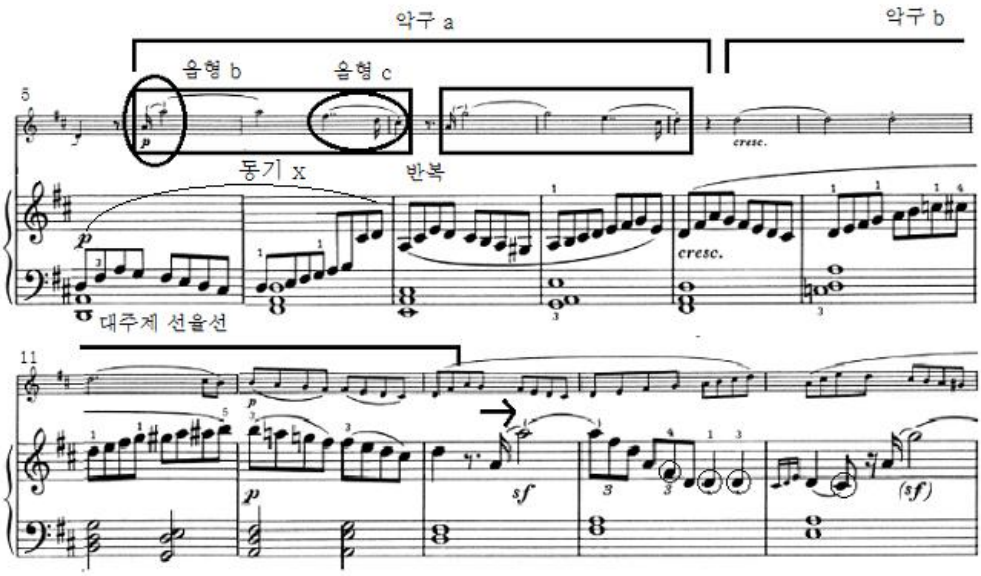


예를 들어 악보 14에 제시한 바와 같이 발전부의 제2부분이 시작되는 마

디 126은 서주에서 연주 되었던 음형 a의 변화를 담고 있다. 4도 상행 그리고 3도 상행하는 이 음형 a는 발전부에서 3화음의 다양한 전위형태로 오른손과 왼손이 주고받는 형태로 등장한다.

네 마디 서주 후 제1주제는 마디 5에서 시작하여 마디 21의 첫 박까지 제시된다. 제1주제는 음악적 짜임새에 따라 다시 마디 13을 기준으로 두 부분으로 나누어진다. 바이올린이 먼저 마디 5에서부터 주제를 연주하고 피아노가 마디 13에서부터 그 주제를 받아주는 짜임새는 제1주제를 두 부분으로 나누는 기준을 형성한다.

악보 예 15) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 5-15



바이올린이 주제를 연주하는 마디 5-12는 음악적 내용에 따라 마디 9를 기준으로 다시 두 부분으로 나뉜다. 마디 5-8까지 악구 a로 그리고 마디 9-12까지 악구 b로 나눌 수 있다.

악구 a는 바이올린이 제1주제의 핵심동기를 제시하고 즉각적으로 반복한

구성이다. 마디 5-7에서 당김음 리듬의 옥타브 도약 후 긴 음가로 연주되는 음형 b 그리고 붓점리듬을 시작으로 순차적으로 하행하는 음형 c는 동기 x를 구성한다. 이 동기 x는 선율적 진행 그리고 리듬의 대조를 갖는 두 음형이 연결된 것이다. 이 동기 x는 반복되어 네 마디 악구 a를 구성한다.

짧은 동기 안에 음악적 대조를 담은 동기 x의 반복으로 구성된 악구 a와는 달리 악구 b는 음악적 특징이 구체적으로 드러나지는 않는다. 마디 9-12의 악구 b는 마디 5-8과는 다르게 이 곡의 으뜸음인 d^2음을 바이올린이 계속 길게 끌어 리듬적인 움직임이 느리게 시작하지만, 마디 11 이하에서는 한 옥타브 음역을 8분음표로 순차하행하며 음악적 흐름을 빠르게 이끈다. 이러한 음악적 내용을 가진 악구 b는 당김음 그리고 붓점리듬과 같은 특징이 없기 때문에 악구 a와는 다르게 음악적 특징을 부각시키지 않는다. 즉 악구 b는 악구 a의 당김음적인 리듬의 형태를 마무리해주는 서정적인 후속 악구로 설명할 수 있다.

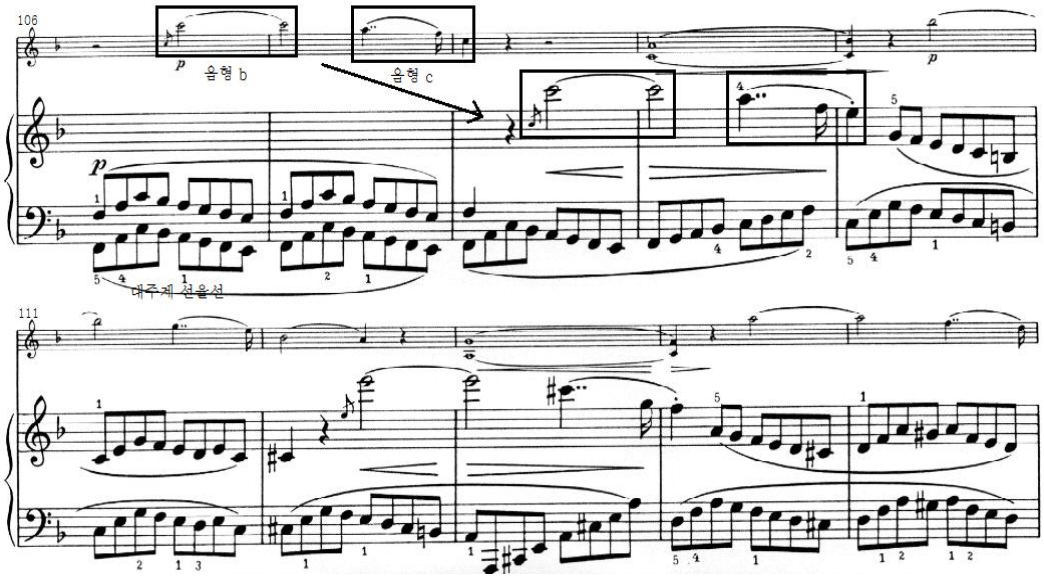
악구 a에 음악적 중요성이 담긴 제1주제를 바이올린이 제시할 때 피아노 파트는 D장조의 조성감을 분명하게 하는 화음과 순차상행 그리고 하행하는 반주 형태로 주제선율을 뒷받침한다. 그러나 피아노 파트의 순차상행과 하행하는 이 선율을 단순한 반주 역할로 볼 수 없다. 이 선율이 화성적으로 곡을 뒷받침 해주고, 이 악장의 발전부에서 중요한 음형으로 사용되기 때문에 대주제 선율이라 할 수 있다. 그러므로 이 부분을 연주할 때 바이올린의 주제 선율선이 부각되도록 다이내믹 조절을 해야 하지만, 피아노의 8분음표 음형이 이 악장에서 대주제 선율선의 역할을 하게 될 것이므로 페달을 많이 사용하지 않고 분산화음이 명확하게 들릴 수 있도록 연주한다.

제1주제를 확립하는 두 번째 부분(마디 13-21)에서는 주제 선율을 피아노가 받아 연주한다(악보 예 15, 참조). 이 때 바이올린은 마디 5-10의 피아노 파트 오른손의 음형을 받아서 옥타브 위에서 연주한다. 바이올린이 제시했

던 주제를 마디 13에서 피아노가 받아 연주하는데, 이 때 바이올린이 지속음으로 연주했던 것을 피아노는 셋잇단음표 분산화음으로 변화하여 연주한다. 마디 14에서는 음형 c가 변형되어 등장한다(악보 예 15, 참조).

마디 5부터 피아노에 의해 그리고 마디 13부터는 바이올린에 의해 연주되는 대주제 선율선은 발전부에서도 중요한 역할을 한다. 마디 106-125에서 피아노 상성부에서 바이올린과 주제 선율을 주고받을 때에도 피아노가 양손 유니즌으로 그리고 왼손에서 끊임없이 대주제 선율선을 연주한다.

악보 예 16) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 106-115

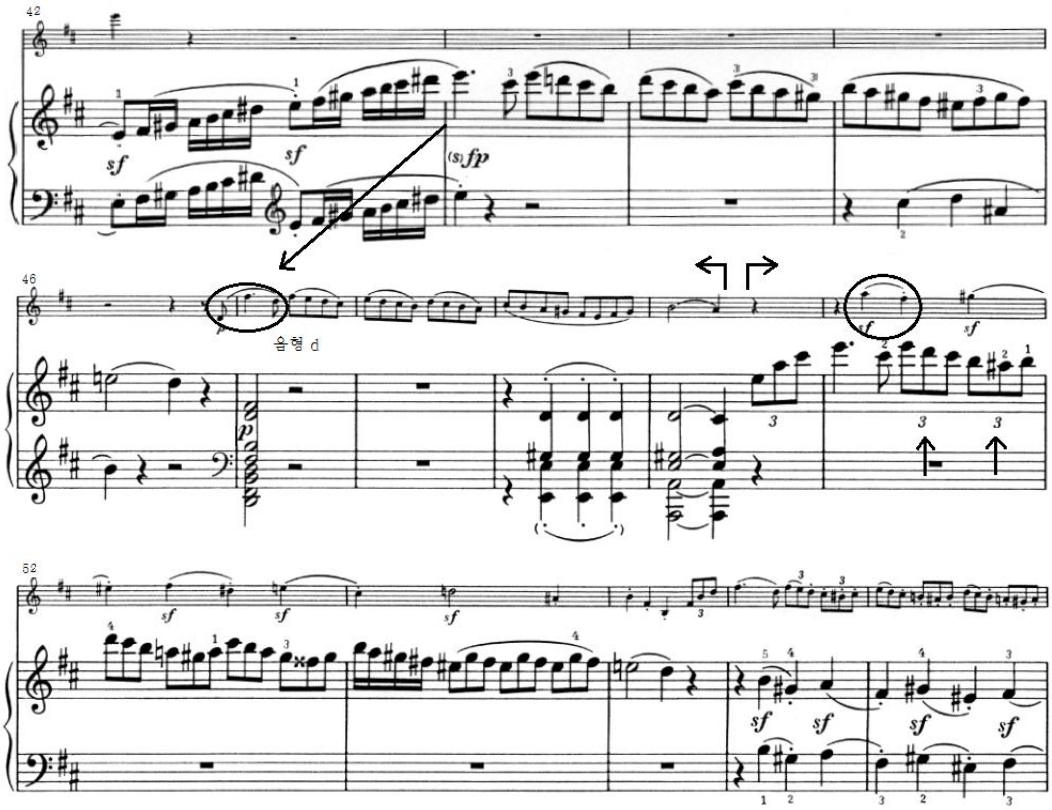


그러므로 마디 13-21을 연주할 때 피아노의 주제 선율을 명확히 들릴 수 있도록 하되, 바이올린의 대선율이 주제를 화성적으로 뒷받침을 해주기 때문에 이 대선율을 방해하지 않도록 다이내믹 조절이 필요하다.

제1주제 제시 후 마디 13이하에서 바이올린에서 분산화음과 순차 하행·상행하는 두 마디 동기의 대선율을 그리고 당김음 리듬 특징을 갖고 있는 긴 경과구가 끝나면서 제2주제는 자연스러운 연결로 피아노에서 마디 42의 끝

부분부터 먼저 등장한다. 마디 43-58까지의 제 2주제는 음악적 내용의 반복에 따라 두 단락으로 나눌 수 있다. 제1주제와 경과구에 비해 상대적으로 짧은 제2주제를 두 부분으로 나눈 기준은 네 마디의 제2주제에 대한 변형 반복에 둔다.

악보 예 17) 베토벤, 《바이올린 소나타 제1번》, 제1악장, 마디 42-56



제2주제 제시와 전개의 짜임새는 제1주제와 다른 모습을 보여준다. 여덟 마디를 기본 단위로 한 제1주제의 두 악기간의 반복 연주를 통한 확장된 모습과는 달리 A장조의 제2주제 주요 선율은 네 마디에 불과하다.

제1주제에서는 바이올린 파트에서 먼저 주제를 연주하고 그 동안 피아노는 대선율을 연주하는 짜임새를 볼 수 있었다. 그런데 제2주제에서는 피아

노파트가 바이올린 없이 독주로 제2주제 네 마디를 제시하고 마디 47에서 바이올린 파트가 그 주제를 피아노의 2분음표 b단3화음 위에서 받아준다.

제2주제의 음악적 특징은 피아노가 제시하는 처음 부분에서는 표면에 등장하지 않지만, 바이올린이 받아주는 마디 46-47에서 10도 음정 도약 당김음과 3도 하행하는 붓점 리듬의 음형(d)이 눈에 띈다. 이 음형 d는 제1주제에서 나왔던 당김음적 리듬의 음형 b를 연상시켜주고, 제1주제와 제2주제의 음악적 유사성을 부여한다. 제2주제의 당김음적 특징은 제2주제의 두 번째 부분, 즉 피아노가 다시 제2주제를 확보하는 마디 50이하에서 바이올린의 약박에 스포르찬도(*sf*)를 수반하는 3도 하행 음형으로 옮겨간다. 이 변형된 당김음 음형은 다섯 번 반복 연주된다. 이 때 피아노파트에서 네 마디의 제2주제를 셋잇단음형으로 리듬적 변형을 하여 먼저 연주한다(악보 예 17, 참조). 바이올린이 그 주제를 단7도 아래로 받아서 마디 54이하에서 다시 반복한다.

제2주제의 전반부가 피아노 솔로로 시작하여 피아노 중심 구성이었다면, 후반부는 두 악기간의 대등한 관계를 그리고 음색적 조화를 이룬다. 이를 뒷받침하는 내용은 두 악기간의 주제와 주제로부터 파생된 당김음 음형의 교차 연주에 있다(표 4, 참조).

<표 4> 마디 50-57에서 두 악기간의 짜임새

악기	마디 50-53	마디 54-57
바이올린	당김음 음형	제2주제 선율
피아노	제2주제 선율	당김음 음형

그러므로 제2주제를 반복하는 마디 50-57까지의 연주에서는 전반부와는 달리 3도 하행 당김음 리듬이 제2주제 선율선과 같이 강조되어야 할 것이다.

마디 138부터 시작되는 재현부는 제시부에 비해 경과구가 축소되고, 제2

주제가 D장조(원조)로 바뀔 뿐 제시부의 음악적 내용과 두 악기간의 짜임새는 그대로 반복 연주된다.

제시부와 재현부의 조성적 관계로 보여준 고전적 소나타악장형식의 모습은《바이올린 소나타 제1번》의 발전부에서 다시 한 번 확인할 수 있다.

마디 102-137의 길지 않은 발전부는 표 3에서 제시한 바와 같이 마디 126을 기점으로 두 부분으로 나눌 수 있다. 둘로 나누는 기준은 조성의 변화와 발전 요소로 활용되는 음형의 차이에 있다.

첫 번째 부분은 제1주제의 주제선율을 발전시켜 주는 부분인데, 주제선율이 온전히 등장하지 않고 제1주제의 핵심적 동기 x, 즉 음형 b와 음형 c를 바탕으로 발전시켰다(악보 예 16, 참조). 다시 말해 제1주제의 후행 악구 b의 내용은 발전부에서 다루어지지 않았다. 오히려 이미 앞에서 설명한 바와 같이 반주의 내용이었던 분산화음과 순차 상·하행의 8분음표로 구성된 음형들은 발전부에서도 계속적으로 등장한다.

발전부 두 번째 부분(마디 126-137)에서는 서주의 음형 a가 피아노에서 계속적으로 나오면서 중요 역할을 차지한다(악보 예 14, 참조). 발전부의 첫 번째 부분에서 제1주제 음형 b와 c가 바이올린과 피아노에서 교대적으로 연주된 것과는 달리, 두 번째 부분에서는 피아노에서 서주의 주요 음형 a를 양손이 주고받으며 연주되어 피아노가 음악적 흐름을 주도한다고 할 수 있다.

2) 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 분석

《바이올린 소나타 제8번》제1악장 제시부의 제1주제와 제2주제의 조성을 살펴보면, 제1주제는 G장조 그리고 제2주제는 d단조이다. d단조는 G장조의 딸림조인 D장조에 대한 같은으뜸음조이다. 두 주제 간의 이러한 조성 관계는 근친조를 벗어난 먼 조의 관계임을 설명한다. 앞에서 이미 설명한 바와 같이《바이올린 소나타 제8번》의 악장 간의 3도 관계 조성(1악장 G장조, 2악장 E$^{\flat}$장조) 외에도 제1주제와 제2주제 간의 이러한 조성관계는 낭만주의 음악어법으로 해석할 수 있는 또 다른 면을 보인다.

재현부의 제1주제의 조성은 G장조로 시작해서 D장조로 전조되어 경과구로 연결된다. D장조로의 전조는 제2주제의 재현을 준비하는 것이다. 제2주제의 재현이 이를 바탕으로 원조인 G장조로도 이루어질 수 있지만 g단조로 이루어져 있어 제시부에서와 같은 먼 조로의 재현을 보인다.《바이올린 소나타 제8번》의 악장 간의 3도 관계 조성, 제1악장 제시부에서 제1주제와 제2주제의 근친조를 벗어난 조성관계(G장조-d단조) 그리고 재현부에서의 제2주제 g단조 재현은 베토벤 중기의 음악적 특징을 확연하게 보여준다.

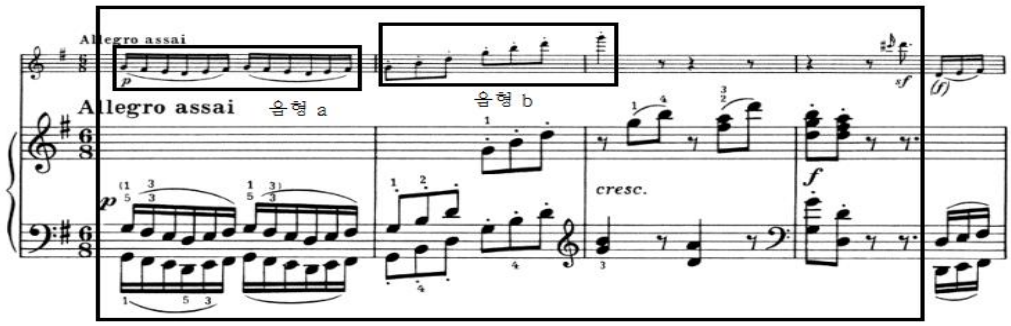
<표 5> 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 형식 분석

형식 구분		마디	조성
제시부	제1주제	1-8	GM
		9-19	
	경과구	20-49	DM
	제2주제	50-80	dm
	코데타	81-91	DM
발전부	제1부분	92-103	DM
	제2부분	104-116	c#m
재현부	제1주제	117-124	GM
		125-135	DM
	경과구	136-157	
	제2주제	158-188	gm
	코다	189-202	GM

제시부의 제1주제는 마디 1-19까지이며, 대조적인 성격의 두 부분으로 이루어져 있다. 마디 1-8의 첫 번째 부분은 16분음표의 음형으로 빠르게 진행되고 마디 9-19까지 해당되는 두 번째 부분은 이와 대조적인 느낌의 서정적인 선율이 연주 된다.

첫 번째 부분은 네 마디의 악절이 반복되는 형태이다. 첫 번째 부분을 이루는 음악적 핵심은 바이올린과 피아노가 함께 연주하는 16분음표 순차진행 음형(a)과 8분음표로 상행하는 분산화음 음형(b)이다. 이 네 마디 악절은 마디 4이하에서 동일하게 반복된다.

악보 예 18) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 1-4

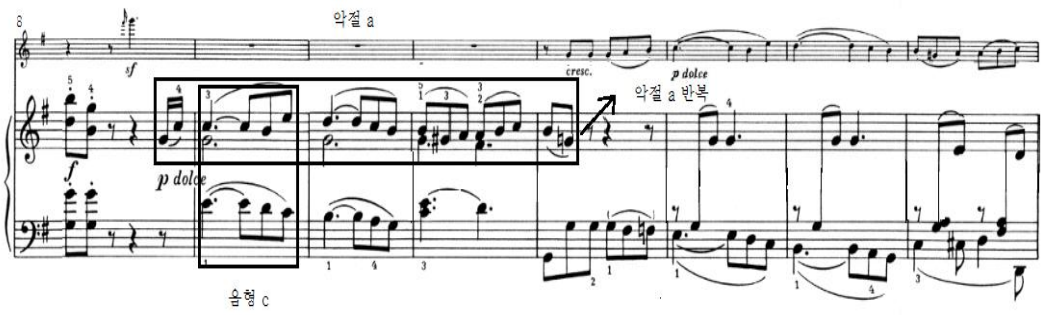


마디 9에서 시작하는 두 번째 부분 또한 네 마디 단위를 기준으로 나눌 수 있다. 첫 번째 부분의 네 마디 단위 반복과는 달리 두 번째 부분은 바이올린과 피아노의 역할 관계 변화까지 담고 있다.

피아노가 독주로 마디 9-12까지 연주하는 네 마디 악절(a)은 4도 상행도약이 16분음표로 이루어진 후 점 4분음표와 8분음표로 구성된 음형(c)가 두 번 반복한 후 순차 상행과 하행진행으로 서정적인 선율을 이룬다. 이 악절 a는 마디 12 이후 바이올린이 받아 반복한다.

두 악기가 동시에 그리고 두 악기가 모방관계로 진행되는 짜임새로 인해 두 부분으로 나뉘는 제 1주제는 음형적으로 그리고 음색적으로도 다른 내용을 갖는다.

악보 예 19) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 8-15



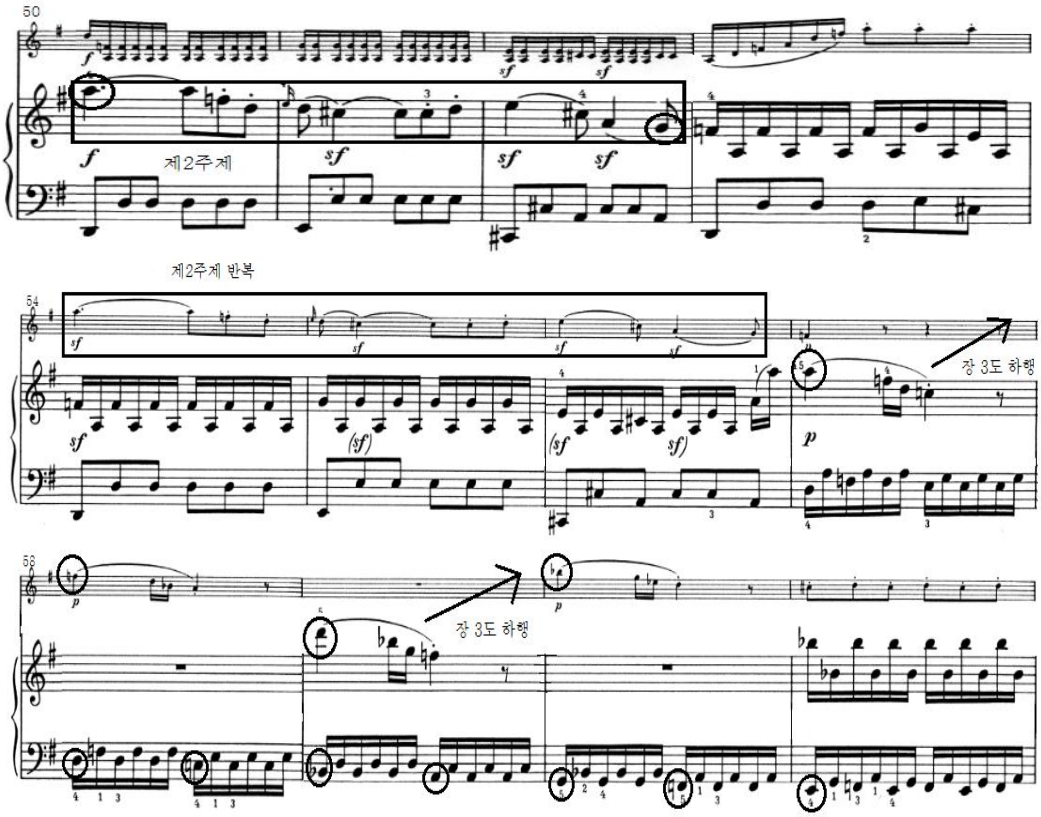
마디 50부터 제시되는 제2주제는 제1주제에서 바이올린과 피아노가 같이 주요 선율선을 연주했던 것과 다르게 피아노가 먼저 주제 선율을 제시하고 바이올린이 16분음표로 반주음형을 중음주법으로 연주한다. 이 때 바이올린의 악상이 포르테(*f*)이고 주법상 소리가 커질 수 있기 때문에, 피아노의 주제 선율이 묻히지 않도록 두 악기가 다이내믹 밸런스를 잘 맞춰야 할 것이다.

피아노에 의해 제시되는 제2주제는 하행 선율선(마디 50 a^2→마디 52 g^1)을 그리고 있어 분산화음 음형 b로 각인된 제1주제의 상행 선율선과는 다른 분위기를 낸다. 제1주제 후반부 악절 a의 특징인 점 4분음표의 긴 음가와 붙임줄로 묶인 8분음표 세 개를 동반하는 음형 c는 제2주제의 리듬으로 재등장한다(악보 예 20, 참조). 제1주제의 음형 c가 제2주제 선율의 주요 리듬형으로 운용된 모습은《바이올린 소나타 제1번》의 제1악장이 서주의 음형들로 각 주제를 유기적 관계로 묶었던 것과 비교되는 내용이다.

마디 54에서 바이올린이 주제를 반복하여 연주할 때 피아노파트에서는 바이올린이 중음주법에 의해 연주했던 6도 음정의 반주음형을 펼침 화음형태로 연주한다. 이 때 피아노 파트 오른손의 스포르찬도(*sf*)는 바이올린에 의한 주제 선율을 뒷받침해주는 음이므로 화음 반주로 가볍게 취급하지 말아야 한다.

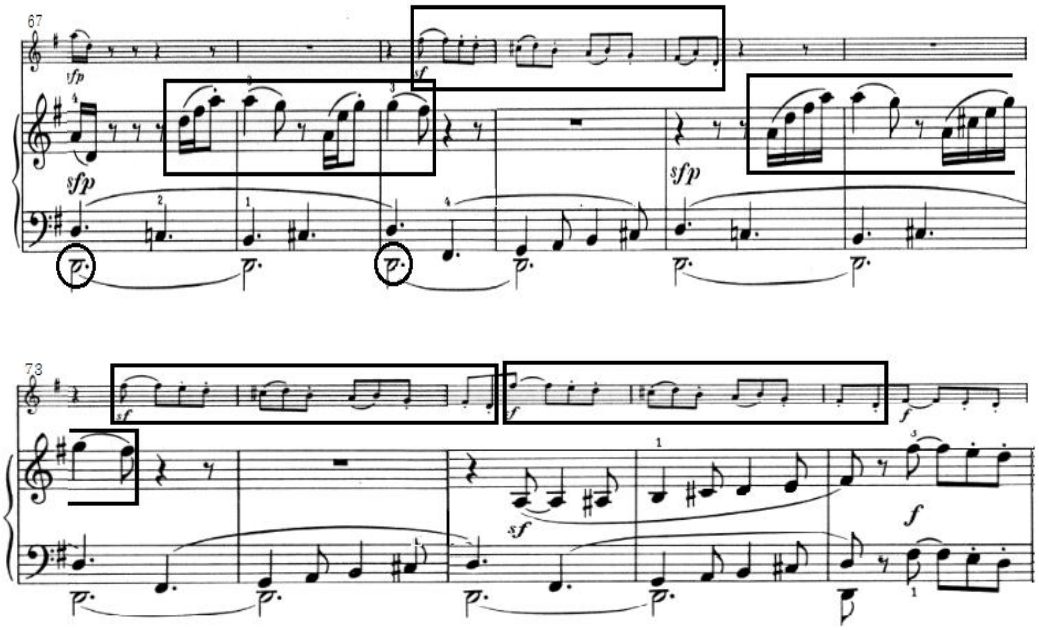
제2주제의 반복이 끝난 후 마디 57-58에서는 피아노와 바이올린이 첫 마디 음형을 리듬 변화시켜 3도 관계(A-F)로 모방하면서 동형진행을 하고, 마디 59-60에서도 이와 같은 모습(D-$B^{\flat}$)을 보인다. 마디 58-61까지 피아노의 왼손 베이스 16분음표 반주음형은 D-C-$B^{\flat 1}$-A^1-G^1-F^1-E^1으로 순차 하행 진행선을 형성한다.

악보 예 20) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제 1악장, 마디 50-61



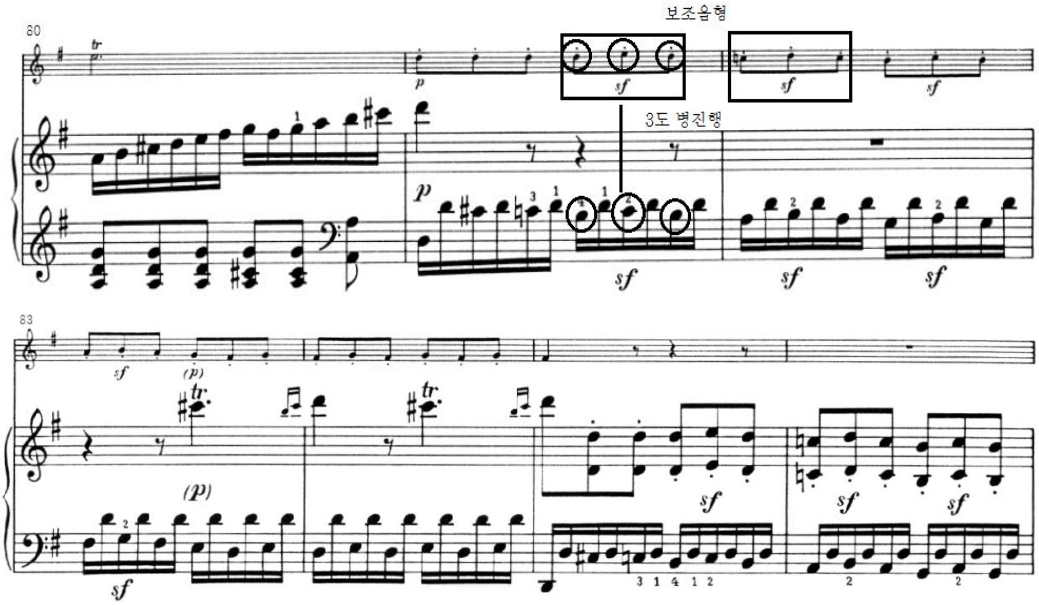
제1주제에 비해 상대적으로 긴 제2주제의 마디 67-76까지 피아노 베이스에서 D음의 페달 포인트가 지속되어 나오고, 두 악기가 제1주제의 두 번째 부분에서 등장했던 음형 c를 사용하여 선율을 서로 주고받는다. 바이올린 파트에서 연주되는 제2주제 선율은 스포르찬도(*sf*)를 사용한 당김음 리듬을 강조하며 제시된다. 이 변화된 제2주제는 바이올린에서 3번 반복되어 등장한다.

악보 예 21) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 67-77



마디 81부터 시작되는 코데타에서는 약박에 스포르찬도(*sf*)를 주어 당김음적인 효과를 낸다. 약박에 스포르찬도(*sf*)를 주는 이 보조음형은 발전부에서도 사용이 된다. 이 때 바이올린과 피아노 하성부는 3도 병진행 한다. 그러므로 피아노 왼손 파트에서 스포르찬도(*sf*) 표시가 있는 음 뿐만 아니라 d^1 음을 페달 포인트로 하는 16분음표음형도 중요함을 인지하고 연주해야한다.

악보 예 22) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 80-86



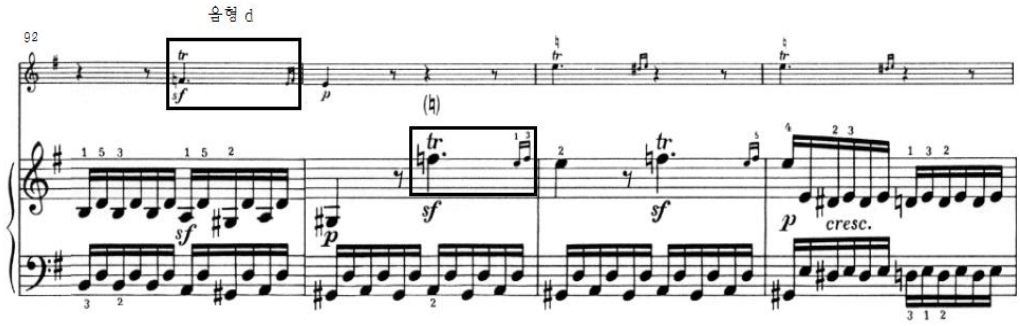
마디 117부터 재현부가 시작되며, 제1주제의 조성과 선율이 제시부의 제1주제와 동일하게 재현된다. 재현부의 제2주제는 마디 158-188까지이다. 제시부에서 d단조로 주제가 제시되어 완전 4도 상행하여 음정변화가 나타나는 것을 제외하고 그 외의 다른 내용들은 제시부와 동일하게 재현된다.

마디 92-116까지 발전부에 해당된다. 이 곡의 발전부는《바이올린 소나타 제1번》에 비해 비교적 짧다. 또한 서주의 음형들을 발전 요소로 사용했던《바이올린 소나타 제1번》과는 달리《바이올린 소나타 제8번》제1악장 발전부는 제시부에서 제시되었던 주제들을 발전시킨다. 발전부는 두 부분으로 나누어 볼 수 있다. 제1부분은 마디 92-103까지로 코데타와 제2주제에서 나왔던 요소를 발전시키고, 제2부분은 마디 104-116까지이며 제시부의 제1주제를 모방하여 발전시켰다.

제1부분에서는 앞서 제시부의 코데타에서 나온 보조음형을 트릴 음형(d)으로 변화·발전시킨다. 이 음형 d는 바이올린과 피아노의 상성부에서 서로

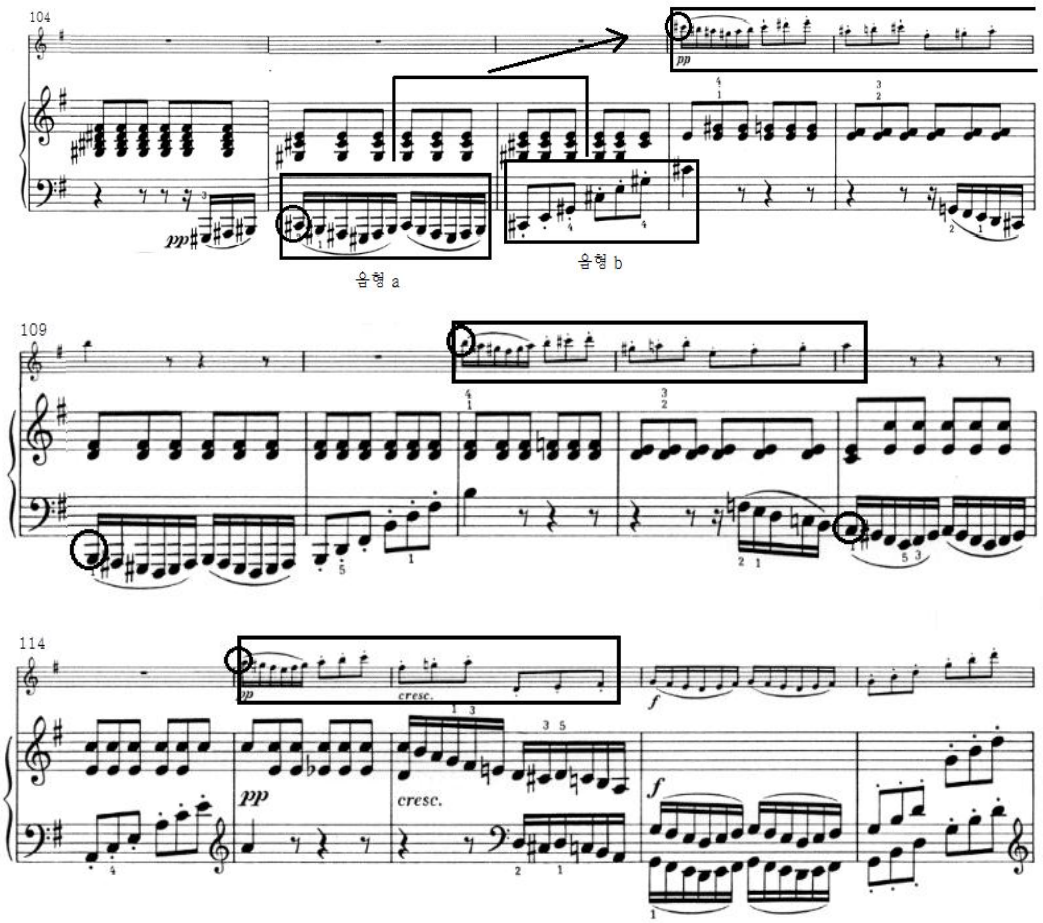
주고받으며 반복된다. 피아노의 하성부에서는 제2주제에서 나타난 분산적 반주음형이 16분음표로 순차 하행하며 발전한다.

악보 예 23) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 92-95



마디 104-116에 해당되는 발전부의 제2부분에서는 제시부의 제1주제에서 제시 되었던 음형들을 사용하여 발전되었다. 피아노의 상성부에서 화음 연타가 연주되는 동안 하성부에서는 음형 a와 음형 b로 구성된 제1주제를 $c^{\sharp}$ 단조로 명확하게 보여준다.

악보 예 24) 베토벤, 《바이올린 소나타 제8번》, 제1악장, 마디 104-118



피아노 하성부에서 먼저 음형 a와 b가 결합된 두 마디 단위의 선율을 제시하면 바이올린이 그 선율을 동도 모방한다. 바이올린이 모방할 때 음형 b의 분산화음 특징은 순차상행으로 변형된다. 피아노가 $C^{\#}$음으로 시작한 음형 a와 b의 결합 선율은 장 2도 하행(B^{1}-A^{1})하며 마디 109-110, 마디 113-114에서 동형진행하고 바이올린은 동도로 다시 모방한다. 이런 짜임새는 마디 117부터의 제1주제 재현으로 자연스럽게 연결된다.

3) 두 작품에서의 피아노 반주의 운용 비교

앞에서《바이올린 소나타 제1번》과《바이올린 소나타 제8번》제1악장의 분석을 통하여 두 곡에서 바이올린과 피아노간의 관계의 차이점을 비교 확인할 수 있다.

두 곡 중에서《바이올린 소나타 제1번》이 피아노가 주된 역할을 하여 곡의 전체적인 흐름을 이끌었고,《바이올린 소나타 제8번》은 바이올린과 피아노가 대등하게 취급되어 이중주적인 성격을 형성하는 것을 볼 수 있었다.

이러한 내용을 두 곡의 제시부의 제1주제와 제2주제 그리고 발전부를 중심으로 포커스를 가지고 표로 정리해보면 좀 더 쉽게 확인할 수 있다.

<표 6> 제시부 : 두 악기간의 주제 제시 관계

제시부	악기	바이올린 소나타 제1번	바이올린 소나타 제8번
제1주제	바이올린	⇩	⇨
	피아노		
제2주제	바이올린	⇧	⇧
	피아노		

*주제를 먼저 제시한 악기에서 화살표 방향으로 주제를 넘겨줌.

*⇨표시는 두 악기가 동시에 등장하는 것을 뜻함.

표 6에서 표면적으로 볼 수 있듯이 두 곡 바이올린 소나타에서 피아노는 주제 제시에 있어(특히 제2주제)주요 역할을 담당한다.《바이올린 소나타 제1번》제시부의 제1주제는 바이올린에서 먼저 제시된다. 주제 선율이 바이올린에서 먼저 제시 되지만, 이 때 피아노가 단순 반주가 아닌 대주제 선율선

을 연주하여 주제와 함께 중요한 역할을 담당한다(악보 예 15, 참조). 이와 다르게《바이올린 소나타 제8번》에서는 제1주제가 바이올린과 피아노가 유니즌으로 같이 제시한다. 이 3성부에서 바이올린이 가장 높은 음역대에서 주제를 연주한다(악보 예 18, 참조).

두 곡의 제2주제는 모두 피아노에서 먼저 제시하지만, 약간의 차이점을 확인할 수 있다.《바이올린 소나타 제1번》에서는 제2주제가 바이올린 없이 피아노 혼자 주제를 시작하여 곡의 흐름을 이끌어나간다(악보 예 17, 참조). 그러나《바이올린 소나타 제8번》의 제2주제는 피아노의 상성부에서 제시되고, 이 때 바이올린은 반주음형으로 등장한다(악보 예 20, 참조). 바이올린에서 연주되는 반주음형은 화음으로 주제 선율을 뒷받침 해주어 곡의 긴장감을 더해준다.

<표 7> 발전부 : 두 악기간의 주제의 파생 음형과 동기 연주 관계

<table>
<tr><th>발전부</th><th>악기</th><th colspan="2">바이올린 소나타 제1번</th><th colspan="2">바이올린 소나타 제8번</th></tr>
<tr><td rowspan="3">제1부분</td><td>바이올린</td><td colspan="2">음형 b, c</td><td colspan="2">코데타 트릴 음형</td></tr>
<tr><td rowspan="2">피아노</td><td>상성부</td><td>음형 b, c,
대주제 선율</td><td>상성부</td><td>음형 a,
코데타 트릴 음형</td></tr>
<tr><td>하성부</td><td>대주제 선율</td><td>하성부</td><td>음형 a</td></tr>
<tr><td rowspan="3">제2부분</td><td>바이올린</td><td colspan="2">대주제 선율</td><td colspan="2">음형 a, b</td></tr>
<tr><td rowspan="2">피아노</td><td colspan="2" rowspan="2">음형 a</td><td>상성부</td><td>화음 반주</td></tr>
<tr><td>하성부</td><td>음형 a, b</td></tr>
</table>

《바이올린 소나타 제1번》 발전부의 1부분은 제시부의 제1주제 음형들을 활용하여 발전시켰다. 바이올린에서 먼저 주제 선율이 등장하고 피아노가 선율을 받아 연주하는데, 바이올린보다 피아노의 음역대가 더 높은 것을 확인할 수 있다(악보 예 16, 참조). 또한 피아노에서 제1주제에서 등장했던 대주제 선율이 변형되어 계속적으로 나오면서 곡의 분위기를 뒷받침해주고 흐름을 이끌어간다. 이러한 음악적 짜임새는 독주악기 바이올린보다 피아노가 주가 되고 있음을 확인시켜준다.

《바이올린 소나타 제1번》 발전부의 제2부분에서는 피아노 양손이 음형 a를 사용하여 계속적으로 연주할 때, 바이올린은 제시부 마디 5-20에서 등장했던 대주제 선율을 연주한다. 제1악장 전체에 걸쳐 강한 리듬적 인상을 준 음형 a를 연주하는 피아노가 음악적 흐름을 주도하는 모습이라 할 수 있다(악보 예 14, 참조).

《바이올린 소나타 제8번》 발전부의 제1부분에서는 바이올린과 피아노 상성부가 코데타에서 등장한 트릴 음형을 계속 서로 주고받으며 연주하고, 피아노 파트에서 제1주제의 16분음표 리듬음형을 사용하여 곡의 분위기를 이끌어준다(악보 예 23, 참조).

제2부분은 피아노 하성부가 제1주제의 음형 a와 b를 발전시키고, 바이올린은 이 음형들을 약간 변형시켜 모방한다. 이렇게 두 악기가 서로 주제 선율을 주고받으며 연주하는 짜임새는 두 악기간의 대등관계를 형성한다(악보 예 24, 참조).《바이올린 소나타 제1번》에서는 독주 악기 바이올린보다 피아노가 높은 음역대에서 주제 선율을 연주했던 반면에,《바이올린 소나타 제8번》에서는 바이올린이 피아노보다 음역대가 높은 것을 확인할 수 있다(악보 예 16, 24 참조). 이는《바이올린 소나타 제1번》 발전부 제1부분과《바이올린 소나타 제8번》 발전부 제 부분의 음역대에서 확인된다.

두 곡의 제시부와 발전부를 비교해보니 바이올린과 피아노간의 역할 변화

와 피아노 반주의 운용 변화가 좀 더 분명하게 확인된다.

《바이올린 소나타 제1번》은 피아노 소나타에 바이올린 반주가 붙은 것처럼 독주악기인 바이올린보다 피아노가 좀 더 많은 비중을 차지하여 곡의 전체적인 흐름과 분위기를 이끌어간다. 그러나《바이올린 소나타 제8번》은《바이올린 소나타 제1번》보다 바이올린의 비중이 커져 바이올린과 피아노가 서로 끊임없이 대화하며 주제 선율을 주고받는 모습이 확인되고, 두 악기가 동등하게 취급되어 이중주적인 성격을 보였다. 또한 두 악기의 음역대 운용에서도 변화가 나타난다.《바이올린 소나타 제1번》에서는 대체적으로 바이올린보다 피아노가 높은 음역에서 많이 등장한 반면에, 《바이올린 소나타 제8번》에서는 바이올린과 피아노가 주제를 같이 연주할 때 바이올린의 음역대가 피아노보다 높아진 것을 확인할 수 있었다.

Ⅲ. 결론

본 논문은 베토벤 10곡의 바이올린 소나타를 음악어법적인 측면으로 창작 시기를 구분하고 바이올린과 피아노간의 관계의 변화에 대해 연구하였다. 그리고《바이올린 소나타 제1번》과《바이올린 소나타 제8번》제1악장을 비교 분석하여 피아노 반주의 운용 변화를 살펴보았다.

베토벤 작품의 창작시기 구분은 여러 문헌들과 학자들에 따라 구분하는 연도와 시기의 명명함에 차이가 있지만 일반적으로 세 시기로 구분한다. 이 시기 구분을 기준으로 하여 베토벤 바이올린 소나타를 구분하면, 마지막으로 작곡한《바이올린 소나타 제10번》이 1812년에 작곡되었기 때문에 후기에 작곡된 바이올린 소나타가 없다는 결론에 다다른다. 그러나 10곡의 바이올린 소나타를 음악어법적인 측면으로 시기 구분을 하면 초기와 중기 그리고 후기에 음악어법이 모두 담겨 있는 것을 확인할 수 있다.

10곡의 바이올린 소나타에서 바이올린과 피아노간의 관계를 살펴보면, 초기 작품인 바이올린 소나타 제1번에서 제5번까지는 대부분 피아노가 곡의 흐름을 주도하는 모습을 확인할 수 있었다. 중기에 작곡된 Op. 30에 포함된 세 개의 작품 바이올린 소나타 제6번부터 제8번까지 그리고 제9번에서부터는 바이올린의 역할이 커져 이중주적인 형태를 보인다. 그 중에서《바이올린 소나타 제9번》에서는 바이올린의 협주곡적인 내용을 볼 수 있었고 화려해진 모습을 볼 수 있다.

후기에 작곡된《바이올린 소나타 제10번》에서는 두 악기가 대위법적인 모습으로 독주, 반주 악기의 개념이 아닌 완전한 이중주의 형태를 보인다.

이러한 이론적 내용을 바탕으로《바이올린 소나타 제1번》과 악기간의 변화의 기준점이 되는 Op. 30의 세 번째 곡인《바이올린 소나타 제8번》의 제1악장을 비교 분석하여 피아노 반주의 역할 변화에 대해 살펴보았다.

우선 두 곡의 악장 구성에서는 유사한 점을 보였지만, 각 악장의 조성 관계에서는 차이를 확인할 수 있었다.《바이올린 소나타 제8번》에서 3도 관계 전조(제1악장:G장조/제2악장:E♭장조)가 나타나 초기의 고전주의형식에서 벗어나 중기의 낭만적 특징을 보여주고 있다.

베토벤 《바이올린 소나타 제1번》과《바이올린 소나타 제8번》제1악장 중 제시부와 발전부를 비교 분석하여 반주의 운용 변화를 확인하였다.

《바이올린 소나타 제1번》제1악장에서 피아노가 중심적인 역할을 하여 곡의 분위기를 주도해나가는 모습을 확인할 수 있었다. 비록《바이올린 소나타 제1번》제1악장의 제1주제가 바이올린이 연주하지만, 이 때 피아노가 단순히 반주를 하는 것이 아닌 대선율을 연주하기 때문에 피아노가 중요한 역할을 한다고 본다. 또한 제2주제의 시작을 피아노가 독주로 연주하는 부분에서 바이올린 소나타에서의 피아노 중심이라는 내용이 확인 된다.

《바이올린 소나타 제8번》제1악장에서는 피아노 중심적인 모습에서 벗어나 바이올린의 비중이 커져 이중주의 모습을 볼 수 있었다. 이는 제1주제를 바이올린과 피아노가 유니즌으로 제시하고, 제2주제에서 하나의 악기가 주도하는 모습 보다는 두 악기가 서로 주고받는 대등한 역할을 하는 내용에서 확인할 수 있다.

두 악기간의 역할 변화의 내용은 음역대 운용을 통해서도 확인할 수 있었다. 이러한 모습은 두 곡의 발전부에서 확인된다. 바이올린보다 피아노가 높은 음역대에서 주제 선율을 연주했던《바이올린 소나타 제1번》과는 다르게《바이올린 소나타 제8번》에서는 바이올린이 피아노보다 음역대가 높은 것을 볼 수 있었다.

본 논문에서는 10곡의 베토벤 바이올린 소나타 중《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》의 비교를 통하여 바이올린과 피아노간의 음악적 관계 변화를 통해 피아노 반주의 의미가 변화된 것을 확인할 수 있

었다. 또한 고전주의형식의 모습과 낭만주의의 특징이 모두 나타남으로써 베토벤이 고전주의에서 낭만주의로 넘어가는 길을 열어준 작곡가임을 확인시켜 준다.

참 고 문 헌

1. 국내서적 및 번역서

김용환.『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.

노정희.『서양음악의 이해』. 서울: 건국대학교 출판부, 1999.

음악세계 편집부.『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』. 서울: 음악세계, 1999.

조수철.『베토벤, 그 거룩한 울림에 대하여』. 서울: 서울대학교 출판문화원, 2013.

홍세원.『서양음악사 Ⅱ』. 서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014.

홍정수 외 2인.『두길 서양음악사 2』. 서울: 개정판, 나남, 2014.

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.

2. 외국문헌

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. 2nd Edition London Macmillan Publishers, 2002.

3. 학위 논문

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

노윤정. “L. v. Beethoven Sonata for Violin and Piano Op.96, No.10 분석 연구 및 연주방향 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2009.

박윤숙. “베토벤 후기 피아노 소나타에 나타나는 Fuga 기법에 관한 연구 Op.101,Op.106,Op.110을 중심으로.” 경북대학교 석사학위논문, 2008.

송혜림. “Ludwig van Beethoven 《Sonata for Violin and Piano in G Major, Op. 30 No. 3》에 관한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2011.

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

이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2011.

이정명. “베토벤 후기 피아노 소나타의 푸가 연구: Op.101, Op.106, Op.110의 마지막 악장을 중심으로.” 상명대학교 석사학위논문, 2011.

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

이희주. “베토벤 바이올린 소나타 Op. 12, No. 2, 1악장에서 피아노와 바이올린의 관계.” 한양대학교 석사학위논문, 2017.

임정후. “Ludwig van Beethoven의 Sonata for Piano and Violin No. 10 Op. 96 G Major 분석 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2014.

전해봉. “베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석 및 피아노역할에 대한 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2015.

전화연. “베토벤 바이올린 소나타 No.5, Op.24와 No.9, Op.47 비교분석.” 동아대학교 석사학위논문, 2009.

조재경. “베토벤 피아노 소나타 「열정」 1악장 분석: 베토벤의 낭만적 특징을 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2016.

홍연주. “베토벤의 바이올린 소나타 <크로이처> Op. 47서 나타나는 피아노와 바이올린 성부의 대등성에 대하여.” 동덕여자대학교 석사학위논문, 2017.

5. 악보

Beethoven, Ludwig van. Edited by Bertha Antonia Wallner. in *Klaviersonaten* BandⅡ. München: G. Henle Verlag, 1980.

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

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

Beethoven, Ludwig van. *Variationen für das Pianoforte, Nr. 165.* Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862-65.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonaten und Variationen für und Violine.* Bd. 1. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879.

ABSTRACT

A Study on the Changing Meaning of the piano accompaniment in Beethoven's Violin Sonata. -Through comparison with the first movement of the 《Violin Sonata No. 1》 and the 《Violin Sonata No. 8》-

HYEIN BOO
Major in Collaborative Piano, Master of Music
Graduate School of Sungshin University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) is a composer who follows his classical music and builds his own original music. He composed ten violin sonatas from 1797 to 1812. In this study, "Violin Sonata No. 1" and "Violin Sonata No. 8" were compared and analyzed based on the premise that the ten violin sonatas contained a change of creation. The first movement analysis perspective of the two works was based on the change of the role relationship between the violin and the piano. In order to lead this viewpoint, I examined the Beethoven's creation period and the change of musical method in ten violin sonatas as the theoretical background. As a result of the time division of ten violin sonatas in musical terms, it can be seen that all of the early, middle and late musical phrases appeared. The musical relationship between the violin and the piano is found to play an equal role in the early and middle and

late periods.

Analysis of the "Violin Sonata No. 1" and "Violin Sonata No. 8" focusing on the relationship between the violin and the piano confirmed that the two works contain the following differences.

The "Violin Sonata No. 1" is a large part of the musical composition of the piano, leading to the flow of the song, whereas "Violin Sonata No. 8" is located on the equal position of the violin and piano to show the duet.

Collectively, this study suggests that the meaning of the piano accompaniment could be changed via the change in the music relationship between the violin and the piano.