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

신인선 교수 지도

석사학위 청구논문

베토벤《바이올린소나타 제 1번》 (Op. 12, No. 1) 분석 연구

-독주악기와 반주간의 관계를 중심으로-

2017

성신여자대학교 대학원

반주학과

신 태 양

베토벤《바이올린소나타 제 1번》 (Op. 12, No. 1) 분석 연구

-독주악기와 반주간의 관계를 중심으로-

신인선 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2016년 11월

성신여자대학교 대학원

반주학과

신 태 양

인준서

신태양의 석사학위 논문으로 인준함

2016년 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 음악에서 낭만주의 음악으로의 전환기를 이루는데 큰 일조를 한 작곡가로서, 고전주의 음악을 바탕으로 자신만의 독자성을 구축한 작곡가이다.

베토벤의 바이올린소나타 10곡은 1797년부터 1812년 사이에 모두 작곡되었다. 본 논문은 바이올린소나타 10곡 중 첫 번째 소나타를 연구하였다. 이 작품은 고전주의 음악을 바탕에 두고 작곡되었으며, 악장구성에 있어서 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)를 모델 삼아 3악장을 기본으로 한다.

베토벤 작품의 일반적인 시기구분은 여러 학자들과 문헌들에 의해 세 시기로 구분하는데, 이는 초기, 중기 그리고 후기(혹은 1, 2, 3기)로 구분 짓는다. 이러한 시기구분에 베토벤 바이올린소나타 10곡의 창작년도를 기준으로 하여 적용한다면, 창작년도를 기준으로 한 시기 구분 모두에서 후기에는 작곡된 바이올린소나타가 없다. 그러나 베토벤의 바이올린소나타 10곡에 담긴 음악어법적인 변화는 초기, 중기 그리고 후기의 음악어법들이 모두 반영되어있다. 그러므로 베토벤 바이올린소나타 10곡을 창작년도를 기준으로 시기구분 하는 것은 적정하지 않다고 본다.

《베토벤 바이올린소나타 1번》은 바이올린소나타임에도 불구하고 건반악기가 음악적 구성에서 차지하는 비중이 크다. 본 논문은 이중주 소나타에 대한 음악적 짜임새에 대해 연구하여 피아노 반주자로서 이 곡을 연주할 때 두 악기의 관계를 고려한 연주해석을 이끄는 것을 목적으로 하였다. 이를 위한 연구방법은 음악적 짜임새, 주제와 주요음형의 연구 그리고 그것을 어떠한 밸런스를 가지고 연주할 것인가에 대한 것을 분석과 해석을 통해서 확인하였다.

목 차

논문개요

Ⅰ. 서 론 ····· 1

Ⅱ. 본 론 ····· 3

1. 베토벤 바이올린소나타 창작 ····· 3

2. 베토벤 바이올린소나타에서 독주악기와 반주간의 관계 ····· 10

3. 《바이올린 소나타 제 1번》(Op. 12, No. 1) 분석 연구 ····· 16

1) 창작사와 전체 형식 분석 ····· 16

2) 제 1악장 분석 ····· 17

3) 제 2악장 분석 ····· 30

(1) 주제 ····· 31

(2) 제 1변주 ····· 32

(3) 제 2변주 ····· 33

(4) 제 3변주 ····· 33

(5) 제 4변주 ····· 35

4) 제 3악장 분석 ····· 36

Ⅲ. 결 론 ····· 43

참고문헌

ABSTRACT

악 보 목 차

악보 예 1) 모차르트,《바이올린소나타 K. 296》, 제 1악장, 마디 1-4 ····· 10
악보 예 2) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 43-46 ····· 11
악보 예 3) 베토벤, 《바이올린소나타 제 7번》, 제 1악장, 마디 9-12 ····· 12
악보 예 4) 베토벤, 《바이올린소나타 제 9번》, 제 1악장, 마디 201-208 ····· 13
악보 예 5) 베토벤, 《바이올린소나타 제 9번》, 제 1악장, 마디 244-251 ····· 14
악보 예 6) 베토벤, 《바이올린소나타 제 10번》, 제 1악장, 마디 1-12 ····· 15
악보 예 7) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 1-4 ····· 18
악보 예 8) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 126-129 ····· 19
악보 예 9) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 138-139 ····· 19
악보 예 10-1) 베토벤, 《피아노소나타 제 8번》, 제 1악장, 마디 1-2 ····· 20
악보 예 10-2) 베토벤, 《피아노소나타 제 8번》, 제 1악장, 마디 11-12 ····· 21
악보 예 10-3) 베토벤, 《피아노소나타 제 8번》, 제 1악장, 마디 51-52 ····· 21
악보 예 11) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 5-17 ····· 22
악보 예 12) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 106-110 ····· 23
악보 예 13) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 33-36 ····· 24
악보 예 14) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 43-50 ····· 26
악보 예 15) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 58-61 ····· 27
악보 예 16) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 87-101 ····· 28
악보 예 17) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 114-117 ····· 30
악보 예 18) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 2악장, 마디 1-9, 16-25 ····· 32
악보 예 19) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 2악장, 제 3변주, 마디 1-4 ····· 34
악보 예 20) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 2악장, 제 4변주, 마디 1-4 ····· 36
악보 예 21) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 1-10 ····· 37
악보 예 22) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 25-28 ····· 38
악보 예 23) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 64-67 ····· 39
악보 예 24) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 71-72 ····· 40
악보 예 25) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 116-119 ····· 41

I. 서 론

베토벤《바이올린소나타 제 1번》(Op. 12, No. 1)은 피아노의 비중이 많아 반주자로서 이 곡을 연주할 때에는 부담을 가질 수밖에 없는 작품이다. 피아노연주자는 이 곡을 연주할 때 피아노파트의 큰 비중으로 인해 독주자로서의 해석을 해야 하는지 독주악기인 바이올린의 반주의 역할을 해야 하는 것인가에 대한 고민을 한다. 베토벤 《바이올린소나타 제 1번》의 피아노반주가 가진 비중에 대한 연구는 이러한 고민을 해결할 수 있는 자료를 제공할 수 있을 것이다. 연구 자료를 통해 작품 연주에 있어 독주자와 반주자의 음악적 조화를 이끌고자 함을 연구 목적으로 삼는다.

이 목적에 도달하기 위해 세 단계의 연구방법을 설정한다. 첫 번째, 베토벤 바이올린소나타 10곡 창작에 대해서 살펴본다. 여러 학자들과 문헌들에 의해 베토벤 창작시기를 세 시기로 구분하는 것이 바이올린소나타 10곡에도 적용되는지 또한 확인한다.

본 연구의 목적과 같은 내용은 베토벤 《바이올린소나타 제 1번》을 연구주제로 한 표채량(2007)[1], 손영주(2015)[2], 박미진(2016)[3] 등의 논문에서 뿐 아니라, 베토벤《바이올린소나타 제 1번》이 아닌 곡을 다루는 논문[4]에서도 포함되고 있다. 이 선행 연구들이 베토벤의 시기구분에 있어 모든 장르를

---

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

2) 손영주, "L. v. Beethoven 「Violin Sonata Op.12 No.1」의 분석 연구," (단국대학교 석사학위논문, 2015).

3) 박미진, "L. v. Beethoven <Violin Sonata Op.12 No.1, in D Major> 음악적 연구 분석," (충남대학교 석사학위논문, 2016).

4) 베토벤《바이올린소나타 제 1번》이 논문 주제는 아니지만, 베토벤 바이올린소나타 시기구분에 대해 다루고 있는 석사논문은 아래와 같다.
이지현, "베토벤의 바이올린 소나타 창작에서 피아노와 바이올린이 갖는 음악적 의미," (한양대학교 석사학위논문, 2016).
금우람, "베토벤 바이올린 소나타에 대한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로," (한양대학교 석사학위논문, 2011).

통틀어 세 시기로 구별 하여 적용하고 바이올린소나타만의 시기구분이 연구되지 않았거나, 다른 견해를 담고 있기도 하다. 이러한 자료를 바탕으로 본 논문에서는 베토벤 바이올린소나타 10곡의 음악어법적인 내용을 기준으로 새로운 시기구분을 제시하고자 한다.

두 번째로, 베토벤 바이올린소나타 10곡의 독주악기와 반주간의 관계를 확인한다. 바이올린소나타에서 피아노가 갖는 큰 비중이 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 모차르트의 영향으로 초기 바이올린소나타 몇 곡에만 국한되어 나타나는지를 확인한다. 또한 베토벤의 바이올린소나타 10곡 모두 독주악기인 바이올린보다 건반악기에 비중을 두어 작곡하였는지에 대한 사실을 확인하기 위해 10곡의 창작 속에서 두 악기의 음악적 짜임새가 어떻게 변화했는지 살펴보고, 그 내용을 첫 번째 연구방법인 시기구분의 자료로 활용한다.

세 번째로《바이올린소나타 제 1번》을 제시한 두 가지 연구 방법인 이론적 근거를 바탕으로 하여 분석한다. 악곡분석은 소나타 알레그로 악장형식에 의한 제 1악장을 중심에 둔다. 악곡분석은 각 악장의 주제, 그 주제를 구성하고 있는 주요음형을 분석하며, 단편적인 음형들과 주제전체가 악곡구성을 이루어 나가는데 어떠한 짜임새를 가지고 있는지 살펴보고 이를 통하여 연주해석에 그 내용을 접목시킨다.

본 논문에서 분석으로 활용한 악보는 헬렌사(G. Henle)에서 1974년에 출판된 것이다.

II. 본 론

1. 베토벤 바이올린소나타 창작

베토벤은 총 10곡의 바이올린소나타를 남겼다. 1797-1798년 작곡한 Op. 12의 세 곡, 1800-1801년에 한곡씩 작곡한 Op. 23과 Op. 24,[5] 1801-1802년에 작곡한 Op. 30의 세 곡, 그리고 1802-1803년에 작곡한 Op. 47과 1812년에 작곡된 마지막 작품 Op. 96의 각각 한곡씩 하여 총 10곡을 작곡하였다.

베토벤은 현악기를 위한 소나타를 바이올린소나타 10곡 외에도 첼로소나타 5곡을 작곡 하였다. 고전시대의 현악기를 위한 독주 소나타는 반주 악기인 피아노가 바이올린이나 첼로보다 우월한 위치에 있었지만, 베토벤은 현악기를 피아노와 대등한 위치에 두어 현악기의 독자적인 영역을 넓혀 가는데 일조하였다.[6]

10곡의 베토벤 바이올린소나타를 일반적으로 문헌들에서 제시된 베토벤 창작시기 구분에 맞춰본다면, 다양한 이야기가 나올 수 있다. 여러 학자들이 베토벤의 작품시기를 일반적으로 세 시기로 나누어 구분하는데,[7] 이것은 슐로써(Johann Aloys Schlosser)에 의해 1828년에 제안되었다.[8] 프랑스 작곡가

---

5) Op. 23과 Op. 24 제 4번과 제 5번은 같은 시기에 작곡되었으며, 원래는 두 곡 모두 Op. 23의 번호를 가졌으나 1802년에 제 4번 소나타는 Op. 23번, 그리고 제 5번 소나타는 Op. 24의 다른 작품번호를 붙이게 된다. 제 4번과 제 5번은 1801년 빈의 모로 사에서 출판 되었고, 두 곡 모두 프리스(Moritz von Fries, 1773-1843)백작에게 헌정 되었다.
음악세계 편집부, 《작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤》 (서울: 음악세계, 1999), 316.

6) Joseph Kerman, Alan Tyson, "Beethoven, Ludwig van," *The New Grove Dictionary of music and Musicians*, 2nd Edition(London Macmillan Publishers, 2002), Vol. 3, 103-104.

7) 『서양음악사 하』, 제 7판, 이앤비플러스, 2007. 과 『두길 서양음악사 2』, 개정판, 나남, 2014. 에서는 학자의 이름을 거론하지 않고 1814년을 기점으로 중기와 후기로 시기를 나누고 있다.
D. J. Grout, C. V. Palisca, J. P. Burkholder,『서양음악사 하』, 민은기 외 6인 역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 27.
홍정수 외 2인, 『두길 서양음악사 2』 (서울: 나남, 2014), 98.

8) Joseph Kerman, Alan Tyson, "Beethoven, Ludwig van," 95.

이자 이론가인 뱅상 댕디(Vicent d'Indy, 1851-1931)는 베토벤의 창작을 세 시기로 분류했다. 제 1기는 1782-1802년 동안의 초기 창작 시기이고, 제 2기는 1803-1816년 그리고 제 3기는 1816-1827년으로 분류한다.[9]

이러한 시기구분을 베토벤의 바이올린소나타 10곡의 창작년도를 기준으로 하여 적용한다면, 학자들과 문헌의 시기 구분 모두에서 제 3기에는 작곡된 바이올린소나타가 없다고 봐야한다. 그러나 베토벤의 바이올린소나타 10곡에 담긴 음악어법적인 변화를 살펴보면, Op. 96에 푸가풍의 진행으로 대위법적 특징이 나타난다. 베토벤 창작에서 대위적 특징을 비롯하여 푸가기법이 사용된 모습은 피아노소나타를 기준으로 볼 때 후기에 등장한 어법이다. 이는 베토벤 바이올린소나타 10곡을 창작년도를 기준으로 시기구분 하는 것이 적정하지 않다고 보게 한다. 베토벤은 모든 음악어법을 피아노에 우선적으로 구현하였고 형식적, 기법적 실험을 시도 하여 다른 장르 창작에 이를 적용하였다.[10] 피아노소나타 32개의 시기구분과 그 음악어법적인 변화를 간단하게 살펴보고 이를 기준으로 바이올린소나타 10곡의 시기구분을 다시 해보면 이러한 내용도 확인될 뿐만 아니라, 이에 대한 역관계도 확인할 수 있을 것이다.

김용환은 『19세기음악』에서 피아노소나타를 1790-1795년 작곡된 Op. 2에서 1801년 작곡한 Op. 28까지는 초기, 1801-1802년 작곡된 Op. 31부터 1814년 작곡한 Op. 90까지 중기로 보며, 1816년 작곡된 Op. 101부터 1821-1822년 작곡된 Op. 111의 곡을 후기로 나눈다.[11] 초기 피아노소나타는 전 시대의 전통을 따르며 거의 4악장 형식을 사용하였다. 그로 인해 초기 피아노소나타를 고전형식을 바탕으로 했다고 볼 수 있지만 1798-1799년에 작곡된 Op. 13 소나타에서는 악장간의 조성관계가 c단조-A$^{\flat}$장조-c단조의 3

9) 노정희, 『서양음악의 이해』 (서울: 건국대학교출판부, 1999), 174-177.
10) 김용환, 『19세기 음악』 (서울: 음악세계, 2005), 150.
11) Op. 49는 작품번호 순으로는 중기에 해당되지만 창작년도가 1795-1798년에 작곡되었으므로 초기에 해당되는 작품이다. 김용환, 『19세기 음악』, 151.

도 관계 전조를 담고 있어 베토벤의 독자성 즉 낭만적인 내용도 볼 수 있다. 그리고 1800-1801년 작곡된 Op. 26과 Op. 27의 두 곡이 전통적인 소나타 양식이 아닌 형식의 변화가 생기기 시작하는데, 1악장이 소나타악장 형식으로 구성되어 있지 않고 변주곡형식과 3부 형식으로 작곡하는 혁신적인 일이 일어났다.[12] Op. 27의 제 1번과 제 2번의 "판타지풍의 소나타(Sonata quasi una fantasia)"라는 제목이 암시하듯 악상들을 자유롭게 표현한다. 위에서 몇 개의 예로 설명한 바와 같이 베토벤의 초기 피아노소나타는 고전에 바탕을 두고 있지만 점차 자신의 독자성을 보여주고 있다.

Op. 31부터는 중기로 보는데, 중기에는 이미 초기에 몇 몇 작품에서 보여준 자기 자신의 스타일을 좀 더 적극적으로 찾아나가는 내용이 확인 된다. 4악장 구성을 벗어나 2악장(Op. 49, Op. 54, Op. 78, Op. 90)과, 3악장(Op. 31의 제 1번과 2번, Op. 53, Op. 57, Op. 79, Op. 81a) 구성이 많이 나타나고 있어 4악장 구성의 고전적 작곡양식을 벗어났다. Op. 13에서 악장간의 조성관계를 3도관계로 한 내용은 중기에 와서 좀 더 많이 나타난다. 예를 들어 Op. 31의 제 2번(d단조-B♭장조-d단조), Op. 57(f단조-D♭장조-f단조)등의 작품들의 악장간의 조성관계가 이와 같이 낭만주의 음악에서 많이 사용되는 3도 관계 전조이다.

Op. 101부터는 후기 소나타로 볼 수 있다. Op. 101부터 Op. 111의 다섯 곡의 제 1악장은 모두 소나타악장 형식이다. 푸가가 사용된 작품은 Op. 101의 제 3악장 소나타형식에 부분적으로 사용되었고, Op. 106의 제 1악장 소나타의 발전부에서 그리고 제 4악장과 Op. 110의 제 3악장에서는 푸가가 독립된 악장으로 작곡되었다. 또 하나의 특징은 변주기법인데 이전에도 부분적으로 변주기법이 사용되긴 하였지만, 좀 더 세밀해지고 다양한 변주곡 형태가 발전 되었다. Op. 109의 제 3악장과 Op. 111의 제 2악장의 악장 전

12) Walter Riezler, 『Beethoven』 나주리・신인선 역 (파주: 음악세계, 2009), 183.

체가 변주곡 형식이다. 이와 같이 후기 소나타에는 대위법적 요소와 푸가화된 양식이 많이 나타나는 것이 하나의 특징이며 고전 형식에 얽매이지 않고 자신만의 독창적인 음악 어법을 구축 하였다.

앞서 언급한 바와 같이 바이올린소나타 10곡의 창작년도로 볼 때 1812년으로 바이올린소나타 창작이 끝나서 후기에 속한 작품이 없다고 할 수 있지만, 그 어법적인 변화를 앞에서 간략하게 정리한 피아노소나타 창작변화와 비교해보면 바이올린소나타 10곡의 시기구분을 다르게 할 수 있을 것이다.

<표 1> 베토벤 바이올린 소나타 10곡의 악장구성 및 형식

Op.	No.	형식	조성
12 (1797-1798) Nr. 1-3	1	소나타악장형식 / Allegro con brio	D
		변주곡형식 / Andante con moto	A
		론도형식 / Allegro	D
	2	소나타악장형식/ Allegro vivace	A
		3부 형식/ Andante, più tosto Allegrotto	a
		론도형식 / Allegro piacévole	A
	3	소나타악장형식 / Allegro con spirito	E♭
		3부형식/ Adagio con molto espressione	C
		론도형식 / Allegro molto	E♭
23 (1800-1801)	4	소나타악장형식 / Presto	a
		소나타형식 / Andante scherzoso più Allegretto	A
		자유로운 론도형식/ Allegro molto	a
24 (1800-1801)	5	소나타악장형식 / Allegro	F
		변주곡형식 / Adagio molto espressivo	B♭
		스케르초 복합3부형식/ Scherzo Allegro molto	F
		론도형식/ Allegro ma non troppo	F
30 (1801-1802)	6	소나타악장형식 / Allegro	A
		론도형식 / Adagio molto espressivo	D
		변주곡형식 / Allegretto con variazioni	A
	7	소나타악장형식/ Allegro con brio	c
		3부형식 / Adagio cantabile	A♭
		스케르초 복합3부형식 / Scherzo Allegro	C
		론도형식 / Allegro	c
	8	소나타악장형식 / Allegro assai	G

Nr. 1-3		3부형식 / Tempo di Minuetto ma molto	E♭
		론도형식 / Allegro vivace	G
47 (1802-1803)	9	소나타악장형식 / Adagio sostenuto-Presto	A
		변주곡형식 / Andante con Variazioni	F
		소나타형식 / Presto	A
96 (1812)	10	소나타악장형식 / Allegro Moderato	G
		2부형식 / Adagio espressivo	E♭
		스케르초 복합3부형식 / Scherzo Allegro	g
		변주곡형식 / Poco Allegretto	G

피아노소나타는 4악장 구성을 초기에 기본으로 하였지만, 바이올린소나타는 3악장을 기본으로 하였음을 수적으로 확인할 수 있다(표 1, 참조). 베토벤은 바이올린소나타 악장구성을 모차르트를 모델 삼아[13] 3악장을 기본으로 작곡하였으며 단지 3곡(Op. 24, Op. 30의 제 2번, Op. 96)은 3악장에 스케르초를 배치하여 4악장으로 확대했다. 3악장에서 4악장으로의 바이올린소나타 구성변화를 베토벤이 1800년에 보여준 것에 반해, 피아노소나타에서는 그보다 4년 정도 앞서서 작곡된 Op. 10의 제 1번과 2번에서 4악장 구성을 3악장으로 변화시켰다. 이는 앞서 말한 피아노음악에서 음악어법과 새로운 아이디어를 먼저 시도하고 다른 장르에 적용했음을 확인할 수 있는 내용이다.

1798-1799년 작곡된 피아노소나타 Op. 13에서 시작하여 중기에서 적극적으로 보여준 악장간의 3도관계 전조의 내용은 바이올린소나타에서는 1801-1802년에 작곡된 Op. 30, No. 2에서 시작되어 Op. 30, No. 3 그리고 1802-1803 작곡된 Op. 47에서 나타난다(표 1, 참조). 바이올린소나타 Op. 47이 작곡된 연도가 1802-1803년이므로 창작년도를 기준으로 한 시기구분으로서는 초기작품이지만, 음악어법적인 내용은 중기의 피아노소나타에서 많이 보인 내용을 담고 있다.

13) 김용환, 『19세기 음악』, 189.

베토벤은 후기 피아노 소나타에서 푸가의 확장된 사용과 모방대위기법 등을 사용하며 고전 형식에 얽매이지 않고 자신만의 독창적인 음악 어법을 구축 하였다고 앞에서 거론했는데, 바이올린소나타에서는 대위법적 요소와 푸가기법이 사용되는 것이 1812년에 작곡된 Op. 96에서 찾아볼 수 있다. Op. 96의 창작이 창작년도를 기준으로 볼 때는 중기에 속하지만, 푸가와 대위적 구성과 같은 음악어법은 Op. 96이 후기 창작어법을 담은 것으로 보게 한다. Op. 96에는 낭만주의에서 흔히 사용되는 반음계적 전조가 나타나는 특징도 있으며, 4악장은 주제와 8개의 변주와 코다로 이루어져있다. 각각의 변주가 독립된 성격을 지니고 있으며 푸가 풍으로 진행되고 대위법적 특징을 가진다.[14)]

지금까지 살펴본 베토벤 바이올린소나타 10곡을 창작년도에 의한 시기구분 그리고 음악어법적 관점으로 본 내용은 바이올린소나타의 창작년도는 창작시기 구분의 기준점이 될 수 없음을 확인시켜 주는 것이다. 베토벤이 작곡한 10곡의 바이올린소나타의 음악 어법적 변화는 베토벤의 초기, 중기 그리고 후기의 모든 내용을 담고 있다. 그러므로 베토벤 바이올린소나타 10곡은 창작년도와 관계없이 어법적 측면으로 본다면 아래의 표와 같이 시기구분을 할 수 있다.

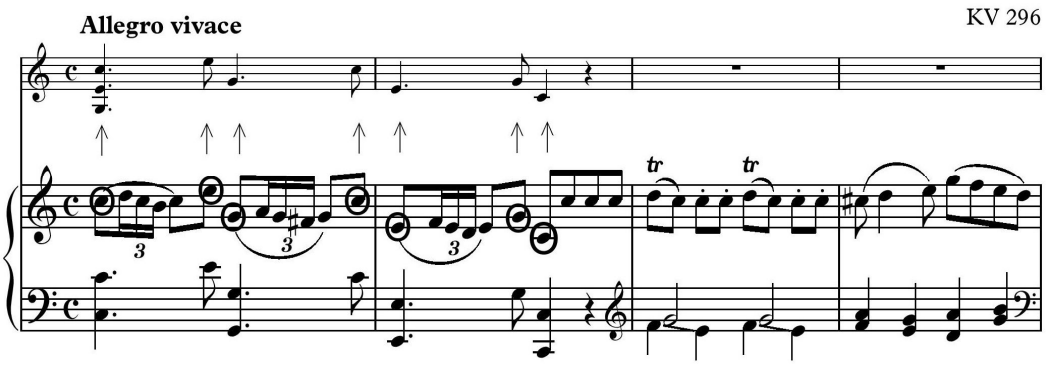
14) William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era* (W. W. Norton&Company, 1983), 541.

<표 2> 베토벤 바이올린소나타의 음악 어법적 관점으로 본 시기구분

어법적 측면	작품번호
초기	Op. 12 Op. 23 Op. 24
중기	Op. 30 Op. 47
후기	Op. 96

2. 베토벤 바이올린소나타에서 독주악기와 반주간의 관계

바이올린소나타에서의 음악적 변화는 앞에서 언급한 형식과의 관계를 통해서 뿐 아니라, 독주악기인 바이올린과 반주악기인 피아노와의 관계로도 확인할 수 있다. 모차르트는 초기 바이올린소나타 창작에서 현악기와 피아노와의 관계에서 피아노를 좀 더 중요시 하였다. 모차르트 초기 작품에서는 기술적인 면에서도 바이올린 주자에게 피아노 성부보다 뛰어난 기술을 요하거나 빠른 악절을 맡기는 경우가 드물었다. 예를 들면 1765년 작곡된 6곡의 바이올린소나타(K. 26-31), 1778년 작곡된 K. 296 등은 피아노에 바이올린이 자유롭게 붙은 형태이다.[15] 이에 대한 예를 1778년 작곡된 K. 296의 제 1악장의 제 1주제를 제시하는 마디 1-4를 통해 제시하면, K. 296의 제 1악장 제 1주제는 바이올린소나타에서 일반적으로 반주악기로 인지하는 피아노에 의해 제시된다(악보 예1, 참조). 피아노가 주제를 제시할 때 바이올린은 주제의 선율선, 주요 음들의 윤곽을 부분적으로 연주한다. 이러한 내용은 K. 296의 제 1악장에서 바이올린보다 피아노가 주축이 되고 있음을 단편적으로 확인할 수 있는 자료가 된다.

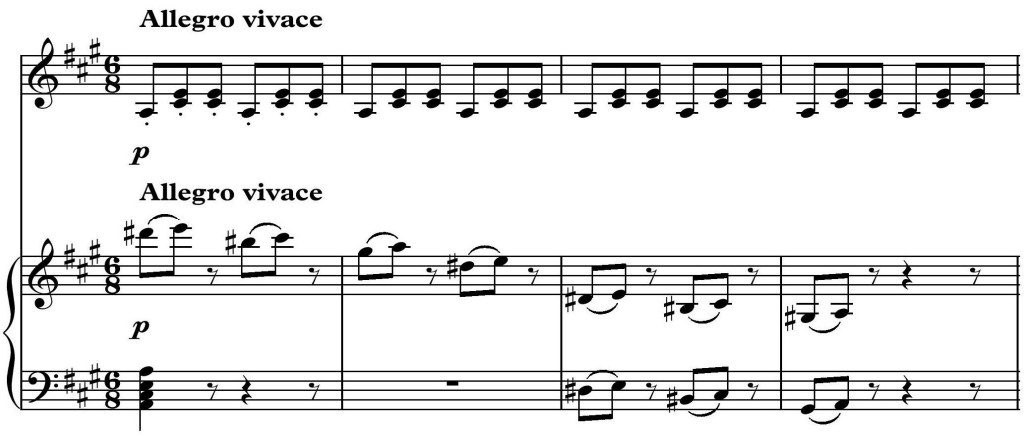


악보 예 1) 모차르트, 《바이올린소나타 K. 296》, 제 1악장, 마디 1-4

15) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 모차르트Ⅱ』 (서울: 음악세계, 2003), 188.

모차르트 바이올린소나타에서와 같은 두 악기간의 이러한 관계는 베토벤이 1798년에 처음으로 작곡한 바이올린소나타 Op. 12에 포함된 세 곡에 붙여진 '바이올린이 함께하는 클라비쳄발로나 포르테피아노를 위한 세 개의 소나타'(Tre Sonate, per il Clavicembalo o Forte-piano con un Violino) 라는 제목으로도 확인할 수 있다.[16] 모차르트의 K. 296보다 20년이나 뒤에 작곡된 이 곡의 제목은 모차르트의 K. 296과 같이 건반악기가 음악적 구성에서 차지하는 비중이 크다는 것을 암시한다.

아래의 악보 예 2는 베토벤 《바이올린소나타 제 2번》(Op. 12, No. 2) 제 1악장 제 1주제가 시작하는 마디 1-4이다. 독주악기인 바이올린은 코드반주의 반복으로 전형적인 반주역할을 하고 피아노가 주제선율을 담당하며 건반악기의 비중이 더 큰 것을 확인할 수 있다.



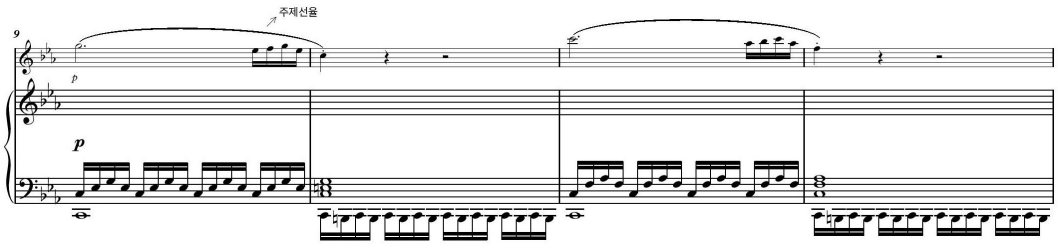
악보 예 2) 베토벤, 《바이올린소나타 제 2번》, 제 1악장, 마디 1-4

이후 Op. 30 에서는 Op. 12에서 보여주었던 바이올린 오블리가토가 붙은 피아노소나타의 영역에서 벗어나 바이올린의 영역을 넓히려고 하는 베토벤

16) 이승윤, "베토벤의 〈피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 '크로이처' 〉 연구," (성신여자대학교 박사학위논문, 2011), 18.

의 독창적인 작품세계를 보인다.[17]

아래의 악보 예 3은《바이올린소나타 제 7번》(Op. 30, No. 2)의 제 1악장 제시부의 제 1주제 부분 마디 9-12이다. 앞에서 예로 들었던《바이올린소나타 제 1번》과 비교하였을 때 바이올린파트가 주제선율을 연주 하게하여 바이올린 독주의 비중이 커졌음을 확인할 수 있다. 이 내용은 피아노파트가 16분음표 음형을 오른손과 왼손이 번갈아가며 반주역할을 하는 것으로 뒷받침된다.

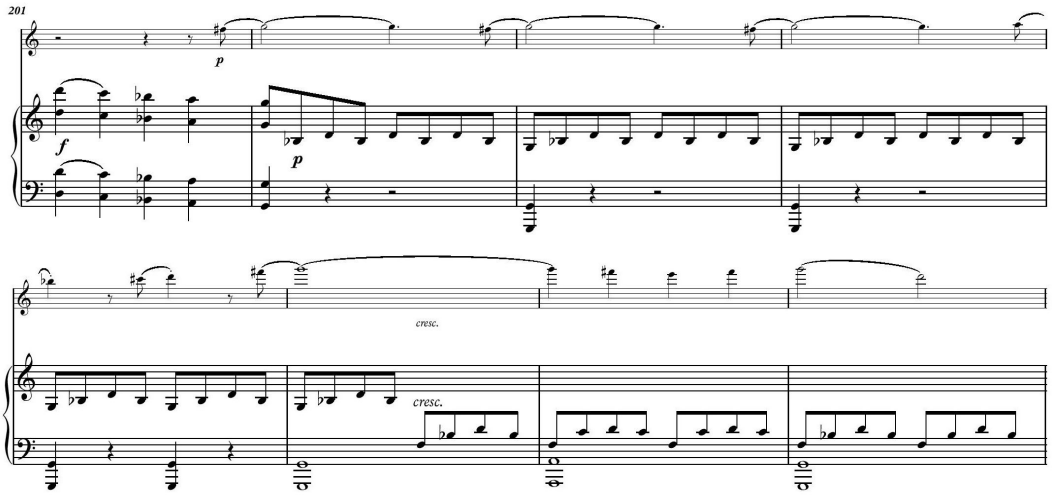


악보 예 3) 베토벤,《바이올린소나타 제 7번》, 제 1악장, 마디 9-12

이렇게 독주악기인 바이올린을 음악구성과 전개에 있어서 중심에 둔 내용은 Op. 47에서는 바이올린이 협주곡의 독주악기와 같은 역할을 담당하는 양상으로 발전의 면을 보인다. Op. 47 ≪크로이처 소나타≫를 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)"[18]라고 적은 것이 바이올린을 협주곡의 독주악기로서 여겼음을 보여준다. 그것은 바이올린과 피아노 두 악기에 동등한 비중을 준 진정한 이중주곡의 형태로 작곡한 의도를 내비치는 내용이다.[19]

17) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 322.
18) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 331.
19) 민은기 외 3인, 『서양음악사 2』 (파주: 음악세계, 2016), 103.

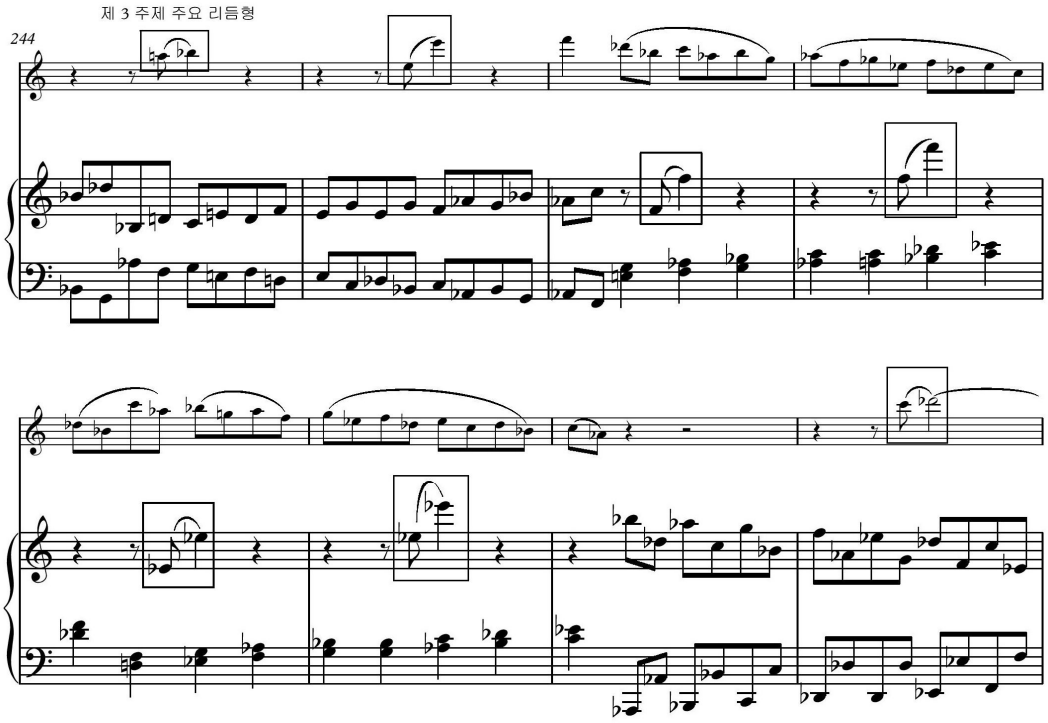
악보 예 4는《바이올린소나타 제 9번》(Op. 47) 제 1악장 발전부의 제 1부분 마디 201-208이며, 제시부의 제 1주제가 발전한 부분이다. 바이올린이 주제선율을 연주하고 피아노파트에서는 오른손의 8분음표 음형의 펼침화음 반주역할을 담당하고 있다. 바이올린의 주제선율이 제시부에서보다 한 옥타브와 두 옥타브 위에서 나타나며 음역변화를 주어 화려함을 보여준다. 이 예는 앞에서 언급한 바이올린이 협주곡의 독주악기와 같은 역할을 볼 수 있는 부분이다.



악보 예 4) 베토벤, 《바이올린소나타 제 9번》, 제 1악장, 마디 201-208

《바이올린소나타 제 9번》의 제 1악장 발전부의 제 2부분은 마디 226-257이며, 제시부의 제 3주제의 음형이 등장한다. 아래 악보 예 5는 발전부 제 2부분의 일부이다. 마디 244-245의 바이올린선율에 8분음표와 4분음표의 당김음 음형을 마디 246-249에서 피아노가 옥타브 도약하는 당김음 음형으로 연주하고 마디 251이후는 바이올린이 그 리듬형을 반복한다. 이 리듬형은 제 3주제의 주요 리듬형이며, 이 주요 리듬형을 바이올린파트에서 할

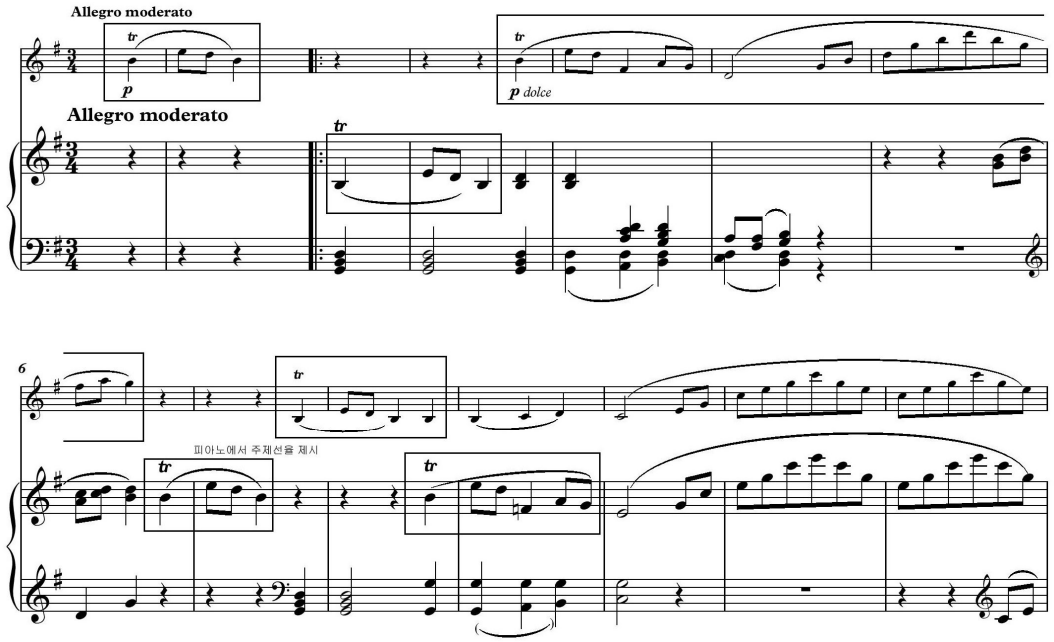
때 피아노파트는 제 3주제의 8분음표로 진행하는 음형을 연주하고 피아노파트에서 주요 리듬형이 나타날 때에는 바이올린파트가 8분음표 진행하는 음형으로 두 악기가 대등한 비중을 가지고 주고받는 이중주적인 형태이다.



악보 예 5) 베토벤, 《바이올린소나타 제 9번》, 제 1악장, 마디 244-251

《바이올린소나타 제 9번》의 협주곡과 같은 내용으로 독주악기인 바이올린에 비중을 그리고 두 악기의 대등함을 준 것과는 달리 《바이올린소나타 제 10번》은 피아노와 바이올린이 대위법적 관계로 작곡되어 두 악기가 동등한 역할을 갖는다. 악보 예 6은《바이올린소나타 제 10번》의 제시부 제 1주제 부분 중 마디 1-12이다. 제 1주제는 4분음표와 8분음표로 이루어진 음형과, 8분음표로만 구성된 음형이 하나의 주제선율을 이루며 피아노와 바이올린이 두 악기가 하나의 주제선율을 나누어 연주한다. 마디 1의 바이올린

선율을 마디 2에서 피아노가 연주하고 마디 3에서 다시 바이올린이 연주하며 응답관계를 보인다.



악보 예 6) 베토벤, 《바이올린소나타 제 10번》, 제 1악장, 마디 1-12

베토벤 10개 바이올린소나타에서의 두 악기간의 관계 변화가 초기에서 중기, 후기로 갈수록 피아노 중심에서 바이올린 중심으로 그리고 베토벤 후기 창작에서는 바이올린과 피아노 두 악기의 대등한 이중주적 역할로 진행되었음을 확인할 수 있다. 이 내용은 Op. 96에서 대위적관계로 두 악기에 대등함을 준 것으로 재차 확인된다. 모차르트의 바이올린소나타와는 다른 독주악기와 반주와의 관계 변화가 베토벤의 Op. 30에서 시작된 것으로 볼 때, 베토벤 10곡의 바이올린소나타 시기구분이 창작년도보다 음악 어법적 변화의 내용으로 한 시기구분이 적합함을 뒷받침해준다(표 2, 참조).

3. 《바이올린 소나타 제 1번》(Op. 12, No. 1) 분석 연구

1) 창작사와 전체 형식 분석

베토벤 바이올린소나타 제 1번부터 3번까지의 Op. 12의 세 곡은 1797-1798년 작곡된 곡으로 베토벤의 스승 중 한사람이었던 살리에리 (Antonio Salieri, 1750-1825)에게 헌정 되었고, 1799년 빈의 알타리아 사에서 출판되었다. 1798년 3월 29일 베토벤이 바이올리니스트 슈판치히 (Lgnaz Schuppanzigh, 1776-1830)와 이 작품을 초연했다. 대연주장에서 반주가 있는 소나타가 연주되었다는 기록이 바이올린소나타 Op. 12의 세 곡 중에 어느 소나타인지 불분명하지만, Op. 12중 한 곡이 연주되었다고 추정할 수 있다.[20] 그 전까지 바이올린소나타는 살롱에서 연주되는 실내악이었는데, 연주회 곡목에 포함시키면서 바이올린소나타를 연주회장에서 연주했다는 사실은 상당히 중요한 사건이었고, 독주소나타를 발전시킨 계기가 되었다.[21]

Op. 12, No. 1의 제 1악장은 소나타악장형식, 제 2악장은 변주곡형식 그리고 제 3악장은 론도형식으로 하이든이나 모차르트를 답습한 모습들을 악장 (빠른-느린-빠른)구성에서 확인 할 수 있다. 바이올린소나타 10곡의 악장간의 조성관계를 정리한 표 1에서 Op. 12, No. 1의 제 1악장과 제 2악장의 조성관계가 5도권 관계조에 의해서 그리고 제 3악장이 원조로 돌아가는 구성을 가졌음을 확인할 수 있다. 이는 이 곡이 고전의 형식을 바탕에 두고 작곡했음을 표면적으로 확인시켜준다.

2) 제 1악장 분석

제 1악장 구성과 조성의 내용은 아래 표 3으로 정리될 수 있다. 제시부의 제 1주제와 제 2주제 조성의 관계가 D장조와 A장조라는 5도권 관계 그리고

20) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 308.
21) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계』 (서울: 서울대학교 출판부, 2003), 57.

재현부에서 제 1주제와 제2주제가 원조로 재현되었다. 두 주제 간의 이러한 조성관계는《바이올린소나타 제 1번》의 제 1악장이 소나타악장형식을 따르고 있음을 확인시켜주고 이는《바이올린소나타 제 1번》의 전체형식에서 확인한 내용과 함께 고전적 형식을 기반에 두었음을 재차 확인 시켜준다.

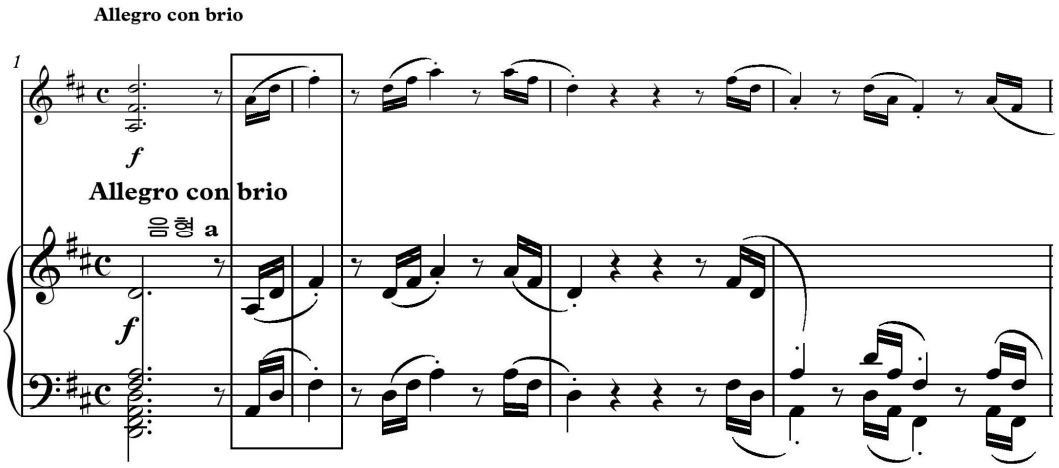
외형적으로 고전형식을 바탕으로 한 제 1악장의 진행 속에서 두 개 악기가 어떻게 주제를 제시하고, 발전하고 재현하는지 확인하기 위해서는 이 악장의 두 개 주제의 분석 그리고 제 1악장을 시작하는 서주 분석이 우선되어야 한다.

<표 3> 제 1악장 형식 분석

단락	부분	마디	조성
제시부	도입부	1-4	DM
	제 1주제	5-21	
	경과구	21-42	DM-EM-AM
	제 2주제	43-58	AM
	종결구	58-86	AM-DM-am-FM-AM
	코데타	87-101	AM
발전부	제 1부분	102-126	FM-dm-B♭M-gm-AM
	제 2부분	126-137	AM-dm
재현부	도입부	138-142	DM
	제 1주제	142-158	DM
	경과구	158-168	AM-DM
	제 2주제	168-183	DM

	종결구	183-212	DM
	코다	212-226	DM

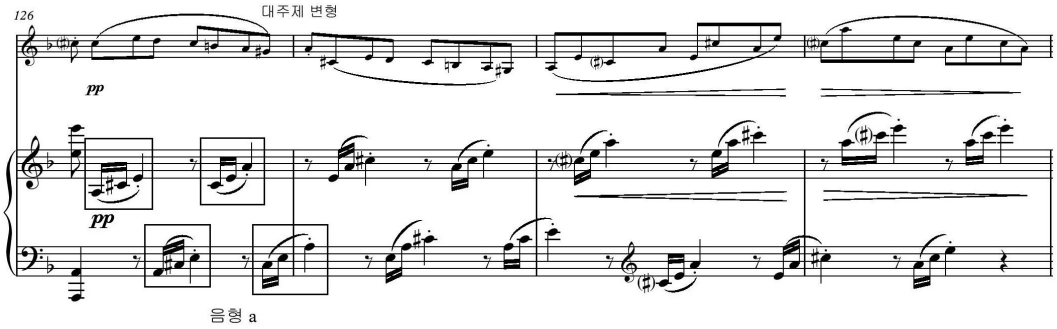
마디 1-4는 서주 또는 도입부로 볼 수 있다. 서주에는 이 악장을 이끌고 나가는 중요한 음형이 있다. 16분음표 두 음과 스타카토를 수반하는 4분음표로 이루어진 상행하는 음형 a가 그것이다. 이 음형을 서주에서는 바이올린파트, 피아노파트의 상성부 그리고 하성부에 의한 세 성부가 유니슨으로 연주한다.



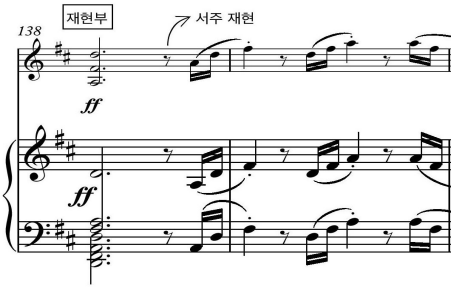
악보 예 7) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 1-4

서주의 이 리듬형은 《바이올린소나타 제 1번》의 발전부에서도 중요하게 등장한다. 발전부는 주로 제 1주제와 제 2주제의 요소를 발전 시켜주는 것이지만, 이 곡의 제 1악장에서는 서주의 음형 a가 상당 부분을 차지한다. 바이올린파트가 제 1주제의 대선율 또는 제 2주제를 변형하여 연주하는 발전부 마디 126부터 피아노파트는 서주에서 제시된 음형 a를 상성부와 하성부

가 끊임없이 주고받는 형태로 연주한다(악보 예 8, 참조). 음형 a의 대위적 관계에 의한 반복은 점차 높은 음역으로 상승하며 재현부에서의 서주 재현을 준비한다. 일반적으로 서주는 곡을 이끄는 시작부분을 이끌지만, 이 악장에서는 서주를 포함하여 재현부가 시작되는 것이 중요한 의미를 갖는다.



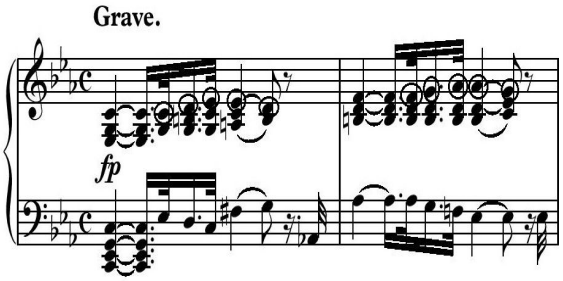
악보 예 8) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 126-129



악보 예 9) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 138-139

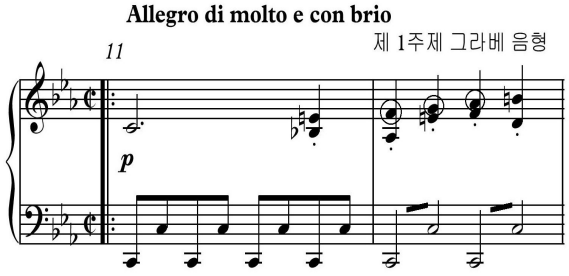
재현부에서의 서주의 완벽한 재현의 의미는 《바이올린소나타 제 1번》과 《비창 피아노소나타》(Op. 13)와의 연결을 가능케 한다.《바이올린소나타 제 1번》 제 1악장에서의 서주에 등장한 주요음형의 운용은 《비창 피아노소나타》(Op. 13) 제 1악장의 그라베(grave)에 포함된 음악적요소의 그 운용과

비교될 수 있다. 《비창 피아노소나타》 제 1악장 그라베의 첫 마디부터 등장하는 주요동기는 상승하는 세 음의 리듬적 음형과 반음으로 진행하는 선율적 음형의 두 개의 대조적인 음형이 악곡전체의 기초를 이루고 있기 때문에[22] 중요한 음형이다. 제 1악장 제시부의 제 1주제(마디 12, 20, 22)와 제 2주제(마디 51, 52, 55)에 상행하는 세 음의 동기를 사용해 오른손 주제선율에 나타나고 발전부의 첫 마디부터 서주의 요소가 발전되어 네 마디로 등장한다. 또한 재현부의 코다에서 그라베가 다시 등장하며 서주의 음형을 반복한다. 서주의 음형에 이러한 두 작품 간의 유사성은 앞부분에서 언급한 내용, 구체적으로 말하자면 베토벤이 피아노음악에서 시작해서 다른 장르로 음악어법을 적용 확장했다는 내용에 대한 반대적인 모습이다. 《바이올린소나타 제 1번》 제 1악장의 서주를 악곡 짜임새에 주요음형으로 등장하여 서주가 악곡에서 핵심적 역할을 부여한 시도를 《비창 피아노소나타》에서 구체적으로 구현한 것으로 볼 수 있다.

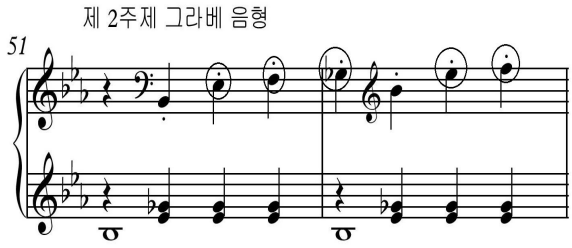


악보 예 10-1) 베토벤, 《피아노소나타 제 8번》, 제 1악장, 마디 1-2

22) 음악세계 편집부, 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리 1: 베토벤』, 399.

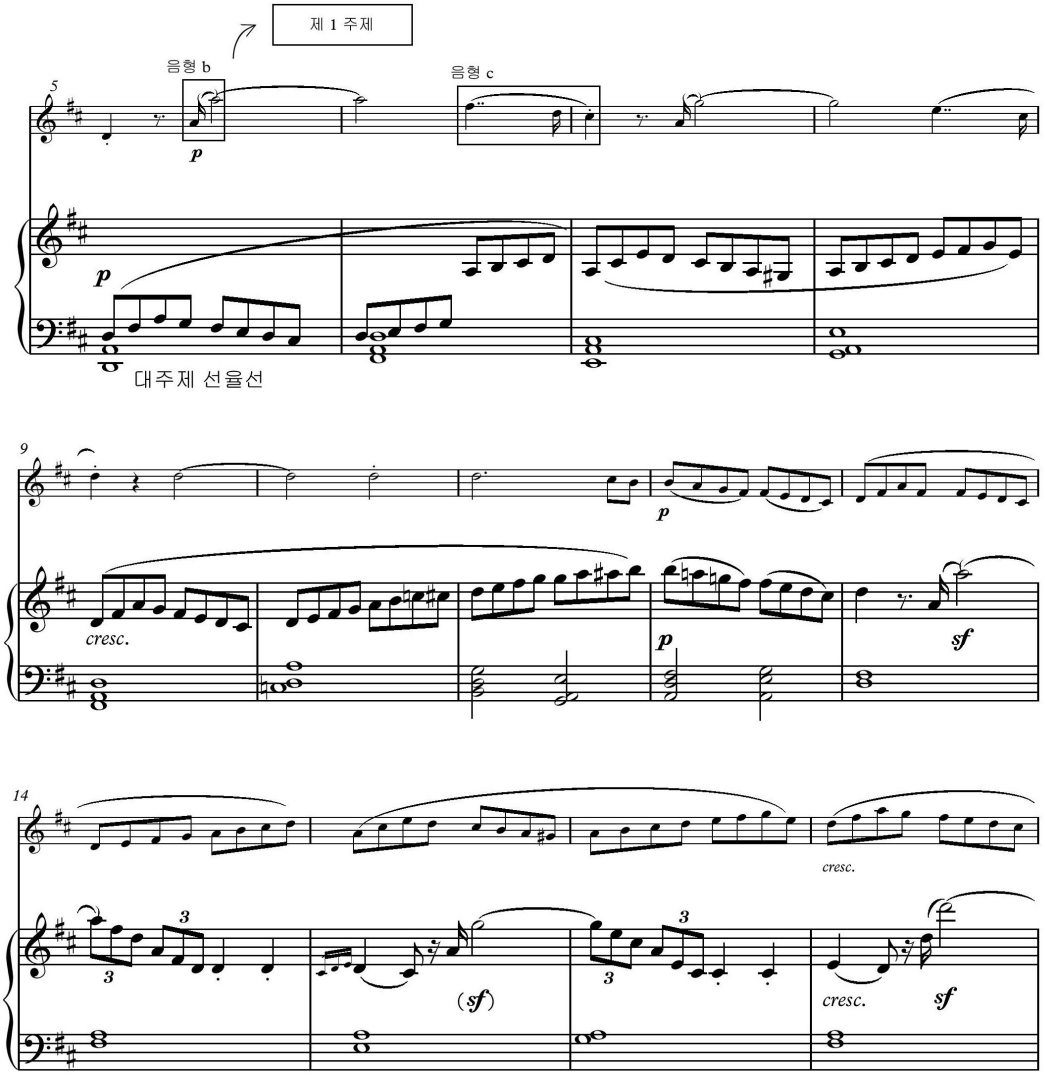


악보 예 10-2) 베토벤, 《피아노소나타 제 8번》, 제 1악장, 마디 11-12



악보 예 10-3) 베토벤, 《피아노소나타 제 8번》, 제 1악장, 마디 51-52

《바이올린소나타 제 1번》 제 1악장 마디 5-21까지의 제 1주제는 마디 13을 기준으로 전반부와 후반부로 나눌 수 있다. 제 1주제의 핵심적 동기는 마디 5-7로 볼 수 있다. 이 동기는 다시 두 개의 음형 (b와 c)으로 나눌 수 있다.



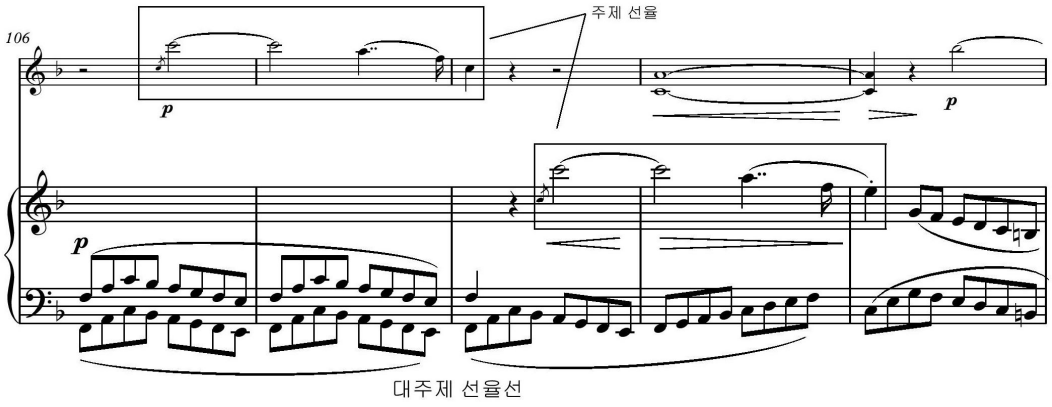
악보 예 11) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 5-17

음형 b의 선율적 특징은 옥타브 도약 그리고 리듬적 특징은 당김음이다. 음형 c의 선율적 특징은 3도 하행하는 분산화음적인 내용이며 리듬적 특징은 겹붓점리듬이다. 이 리듬형은 그 시작이 세 번째 박에서 시작하여 다음 마디 첫째 박(♩. ♪ ♩)의 4분음표와 결합되어 당김음 효과로 운용될 가능성

을 담고 있다. 마디 5에서 바이올린파트에 의해 먼저 제시된 제 1주제는 마디 13에서 피아노파트에 의해 받아진다. 이때 제 1주제의 주요 음형 b는 온음표길이에 상당하는 a^2 지속음을 셋잇단음표로 변화시켜 바이올린파트의 제 1주제 제시 부분(마디 5-12)과는 다소 다른 분위기를 창출한다.

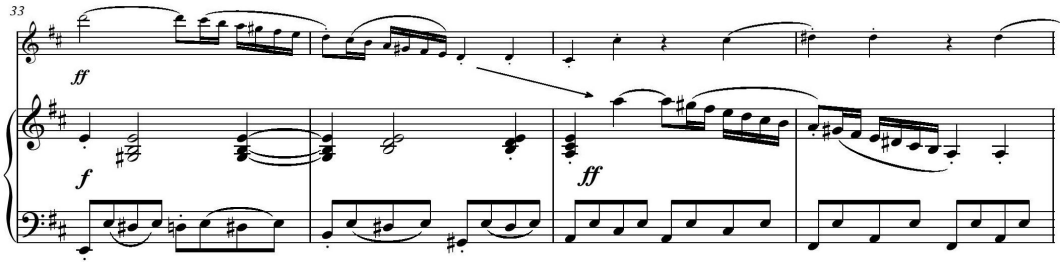
제 1주제 제시를 피아노파트가 받아 연주할 때 바이올린파트는 마디 5-10의 피아노파트 상성부의 음형을 옥타브 위에서 연주한다. 마디 5부터 바이올린이 주제를 연주할 때 피아노 왼손에서는 화음을 그리고 오른손에서는 단순 반주로 볼 수 있는 분산화음을 연주한다. 그런데 이 분산화음 성격을 띠는 선율을 마디 13 이하에서 다시 바이올린파트가 받아서 하게 되므로 피아노의 오른손 진행이 단순한 반주역할을 했음을 번복하게 한다. 단순 반주역할이 아니라 제 1주제와 함께 나타나는 대주제 선율선을 연주하는 것으로 해석할 수 있다.

이 대주제 선율선은 발전부에서도 중요하게 등장하는데, 마디 106-125에서 피아노파트는 이 대선율을 양손이 유니슨으로 연주한다. 바이올린의 주제 발전을 피아노 상성부가 받아 줄때에도 피아노 왼손은 끊임없이 대주제 선율선을 변형, 발전하며 이어나간다.



악보 예 12) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 106-110

대주제 선율까지 수반하며 독주악기인 바이올린과 피아노가 주고받는 제 1주제 제시가 끝난 후 이어지는 마디 21-42는 경과구로 볼 수 있다. 이 경과구는 마디 27을 기준으로 두 단락으로 나눌 수 있다. 피아노가 주도하는 두 마디 동기가 세 번 반복되고, 그때 피아노의 처음 단락 마디 21-26은 시작음형을 바이올린파트가 시간차를 두고 모방한다. 다시 말해 경과구의 시작에서 바이올린은 주도적 역할을 벗어나 시작음형을 받아주는 형태로 삽입될 뿐이다. 경과구의 두 번째 단락의 구성도 두 마디 단위의 세 번 반복으로 되어있다. 이 부분 또한 피아노가 주도한다고 할 수 있다. 그 이유는 대주제 선율을 피아노가 유니슨으로 연주하고 독주악기인 바이올린은 이에 대한 대선율을 삽입함에 그친다. 마디 33에 이르러 피아노가 주도한 경과부의 진행은 일단락된다. 마디 33-40까지는 바이올린파트에서 순차 하행하는 음형을 마디 35의 피아노파트가 4도 아래에서 모방하고 이 관계가 다시 반복되어 두 악기간의 모방관계는 사뭇 4성 푸가를 연상시키며 악기간의 대등관계를 보이기도 한다.



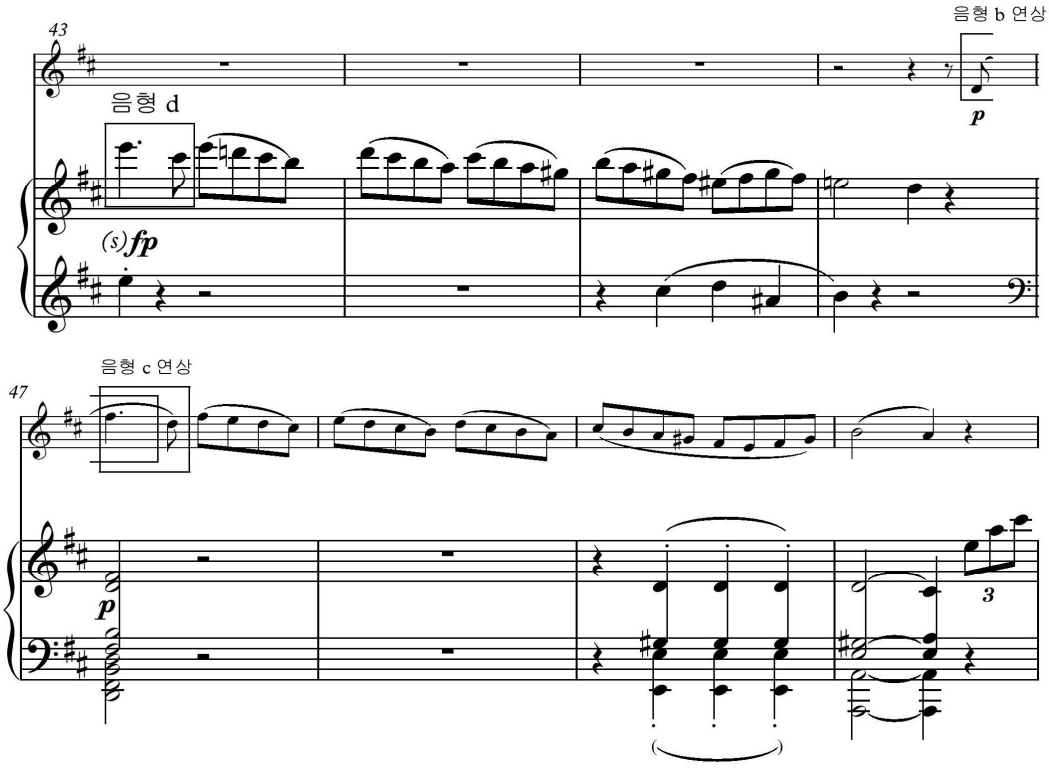
악보 예 13) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 33-36

제 2주제 제시 전까지의 제 1주제 제시와 경과구의 이러한 음악적 짜임새와 악기간의 관계분석은 연주해석에 도움이 된다. 마디 5-12에서 바이올린에 의한 제 1주제 제시와 함께 등장하는 피아노의 대선율 연주는 이 악장에서

주요음형으로 운용되므로 피아노페달을 사용하지 않고 분산화음을 명료히 들리게 연주해야한다. 제 1주제를 피아노가 받아줄 때(마디 13-18)에는 음형 b가 셋잇단음형으로 변형되었지만, 셋잇단음표의 연주는 바이올린이 연주하는 대선율이 묻히지 않도록 마디 13에서 *sf*의 셈여림을 마무리한다. 셋잇단음형을 *f*로 유지하면 바이올린의 대선율이 가려질 수 있기에 다이내믹의 조절이 필요하다. 즉 다시 말해 이 셋잇단음표는 마디 13의 긴 음가에 대한 리듬적 변형이므로 하행하면서 자연스럽게 다이내믹을 줄여가며 스타카토의 느낌으로 가볍게 연주하면서 무게 중심을 버려야한다. 또한 마디 27의 피아노파트 대선율의 분산화음이 하나의 주제적인 느낌을 가질 수 있도록 두 마디 단위로 *p-mp-mf*로 셈여림에 차이를 두고 두 마디 단위의 첫 박의 자연스레 악센트가 생기므로 동기진행이 보이게 연주를 할 수 있다.

마디 43부터는 제 2주제부가 시작된다. 마디 43-58까지의 제 2주제는 딸림조인 A장조로 전조되었으며 제시부의 제 1주제 주요 선율선은 마디 5-12까지이지만 제 2주제의 주요 선율선은 마디 43-46까지이다. 이 네 마디의 주요음형은 3도 하행하는 붓점리듬과(음형 d), 순차적으로 하행하는 음이 제 2주제의 주요음형이다. 음형 c와 d가 리듬은 다르지만 선율적 윤곽은 같다. 이 주제는 마디 43-46에서 피아노파트가 바이올린 없이 혼자 제시하고 마디 47에서 바이올린이 받아준다. 이 때 바이올린파트 못갖춘마디 8분음표(d^1)에 첨가 하나로 제 1주제와 제 2주제를 연결해주며 즉 다시 말해 이 두 개의 음이 합해져서 옥타브 도약하는 음형 b를 연상시킨다.

마디 50이후에 네 마디의 주제가 변주되어 마디 58까지의 주제제시를 이룬다. 이를 바탕으로 제 2주제를 마디 50을 기준으로 전반부와 후반부로 나눌 수 있다.

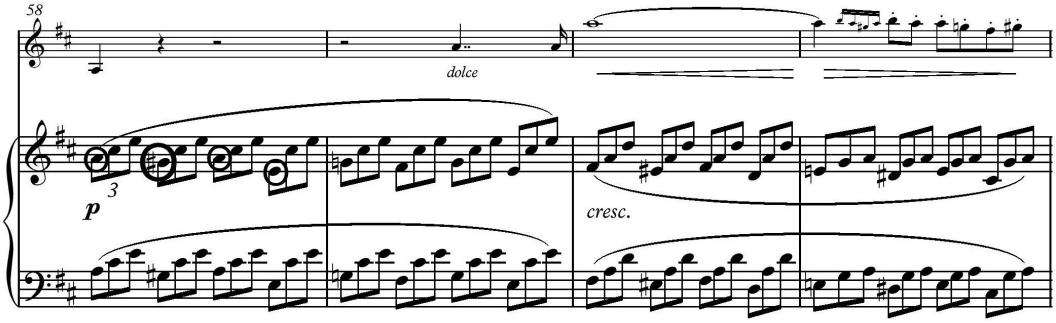


악보 예 14) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 43-50

마디 50의 못갖춘마디 셋잇단음형을 시작으로 제 2주제가 리듬적 변형을 한다. 피아노에서 셋잇단음표로 변형시켜 또 다시 제 1주제와 제 2주제의 연관성을 준다. 이때 바이올린이 음형 d를 강조하며 3도하행 음형에 *sf*로 시퀀스(Sequence) 진행을 한다. 바이올린이 3도하행하는 제 2주제 주요음형 d를 마디 55에서 피아노가 그대로 받아 연주하며 교차 짜임새로 두 악기간의 조화를 주고 있다.

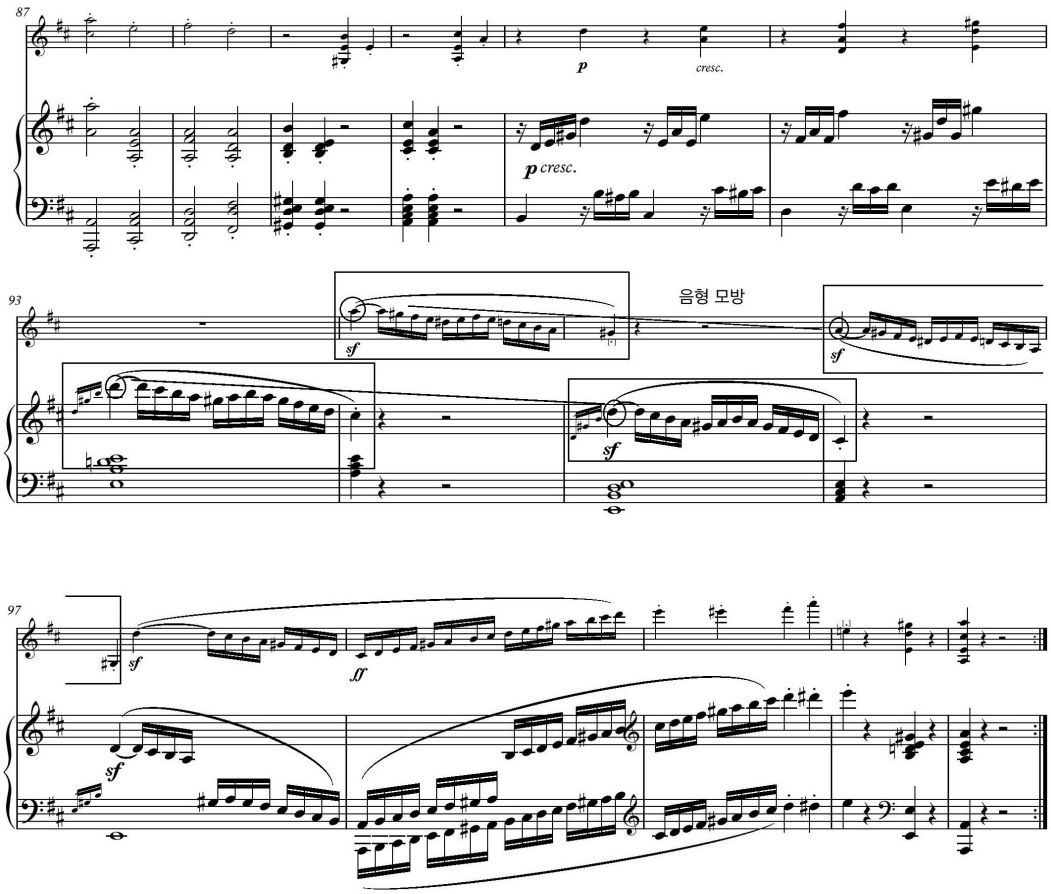
마디 58부터 종결구이며 피아노파트의 셋잇단음형 진행에서 첫 음들에 선율선이 보이는 특징적인 종결구이다. 피아노파트에서 선율선의 첫 음들을 인지하고 연주해야하며 그 음들은 하행 선율선을 가진다. 바이올린파트는

종결구에서 제 2주제적인 모습은 숨어있고 제 1주제의 모습이 보이지만 보조음적인 음형의 도약을 하고 있다.



악보 예 15) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 58-61

마디 87부터 코데타로 보며 2분음표 진행에서 4분음표로 음가가 줄어들고 마디 93부터 서로 같은 음형을 모방하다가 마디 98에서 바이올린, 피아노파트의 상성부 그리고 하성부에 의한 세 성부가 16분음표 병진행으로 상행하여 마디 101에서 종지한다.



악보 예 16) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 87-101

마디 102-137의 발전부는 마디 126을 기점으로 두 단락으로 나눠서 볼 수 있다. 처음 단락은 제 1주제의 주제선율을 발전시키고 두 번째 단락은 주제가 발전하는 요소가 다르다.

발전부는 제시부에서 제시된 주요음형, 주제선율 중에 어떤 것을 근간으로 하여 발전, 변형시켰느냐에 따라 크게 두 부분으로 나눌 수 있다. 그 첫 번째 부분은 제 1주제의 두 마디, 즉 음형 b와 c를 바탕으로 발전시켰고 마디 126부터의 두 번째 부분은 바이올린파트를 중심으로 볼 때 두 가지 해석

이 가능하다. 그 하나는 제 2주제를 바탕에 두었다는 해석과 제 1주제에서 등장했던 대선율을 바탕으로 둔 발전이라고 이야기 할 수 있다.

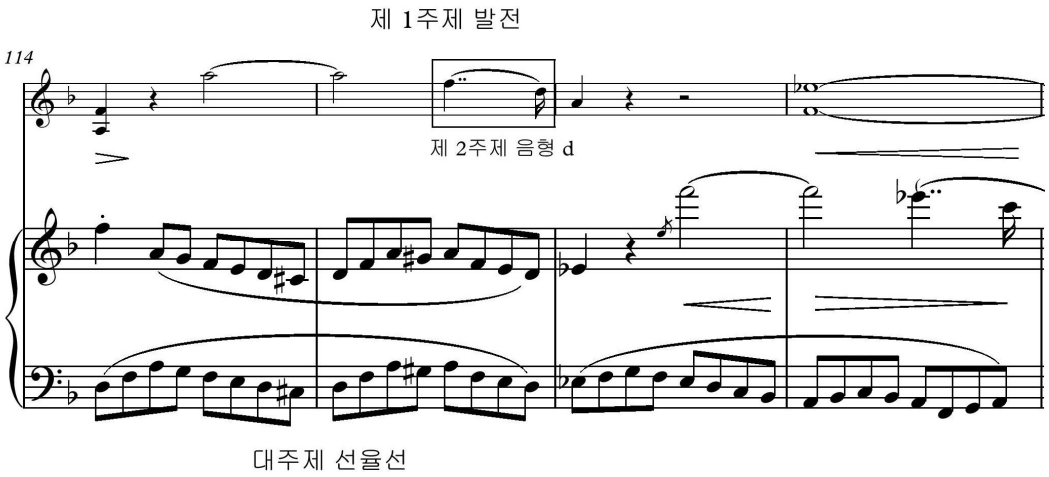
제 1주제를 바탕으로 발전한 첫 번째 부분은 두 마디 단위의 주제선율을 두 악기가 대위적 모방관계로 주고받을 때 앞서 언급한 바와 같이 대선율이 피아노파트에서 지속적으로 등장하여 발전부의 주요음형으로 자리 잡았음을 보여준다. 그러므로 바이올린이 주제선율을 피아노의 대선율보다 높은 음역대에서 연주하지만 피아노에서도 대선율의 분산화음이 명료히 들릴 수 있도록 페달을 사용하지 않으며, 오른손이 바이올린의 주제선율을 받아 연주할 때에도 왼손은 대선율을 끊임없이 연주하기에 피아노파트는 두 선율 모두의 분산화음이 들리도록 연주해야한다.

두 번째 부분은 제 2주제를 바탕으로 발전한 해석은 마디 126이후로 등장하는 바이올린의 6도 음정, 3도 상행하는 내용들을 제 2주제의 주요음형 d에 대한 역행 또는 보완음정 간격으로 설명할 수 있다. 이러한 관계로 변화된 바이올린의 선율은 대선율과 닮은 형태이다. 이 때 피아노파트는 서주의 주요음형 a로 연결하고 있다. 제 1주제와 제 2주제를 닮게 하였고 또한 제 2주제를 발전부에서 운용할 때 3도에 대한 역행의 관계, 보완음정관계를 6도로 변화시켜주면서 대선율을 연상시켰다는 것은 제 2주제가 제 1주제와 밀접한 관계하에 파생된 주제임을 보여져 순환적 구조로써 발전이 확인된다. 처음 주어진 테마와 모티브를 다양하게 변화시키고 가공함으로써 하이든의 테마 모티브 가공작업의[23] 영향이 베토벤의 작곡에서도 많이 보인다. 제 2주제와 대선율의 형태가 보이는 바이올린파트와 서주의 음형 a를 오른손, 왼손으로 번갈아가며 연주하는 피아노파트는 네 마디의 선율을 세 번 반복할 때 A장조-d단조-A장조의 화성 변화를 인지하고, 셈여림이 모두 *pp*이

23) 1781년 하이든이 현악4중주 Op. 33의 제 2번에서 테마와 모티브 가공작업을 만들어 소나타형식의 모든 특징이 다 나오도록 만든 새로운 작곡방식.
홍정수 외 2인, 『두길 서양음악사 2』, 86.

지만 *p-mp-mf*의 셈여림을 가지고 연주한다. 악보에 없는 다이내믹들을 두 악기 연주자가 의논하고 주제를 표현할 수 있는 셈여림을 정하는 것이 중요하다.

결과적으로 발전부에서 새로운 선율이나 리듬으로 극적효과를 내기보다는, 제시부 음형들의 리듬형태나 변형으로 발전을 해 나간다.



악보 예 17) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 1악장, 마디 114-117

마디 138부터 재현부로 제시부의 서주가 그대로 재현되고 제시부에 비해 축소되었으며, 제시부의 제 2주제는 A장조였지만 재현부에서는 소나타형식의 조성구조에 의해 원조인 D장조로 조성의 변화가 있다.

3) 제 2악장 분석

주제 (Thema)와 변주로 이루어진 제 2악장의 주제는 2부형식으로 작곡되었다. 주제의 선율, 리듬, 조성, 템포 등을 변화시킨 4개의 변주는 장식변주로 볼 수 있다.

제 2악장의 구성과 조성의 내용은 아래 표 4로 정리될 수 있다.

<표 4> 제 2악장 형식 분석

단락	구분	마디	조성
주제	A	1-16	A Major
	B	17-32	
제 1변주	A	1-8	A Major
	B	9-16	
제 2변주	A	1-8	A Major
	B	9-16	
제 3변주	A	1-16	a minor
	B	17-32	
제 4변주	A	1-16	A Major
	B	17-28	
	Coda	29-41	

(1) 주제

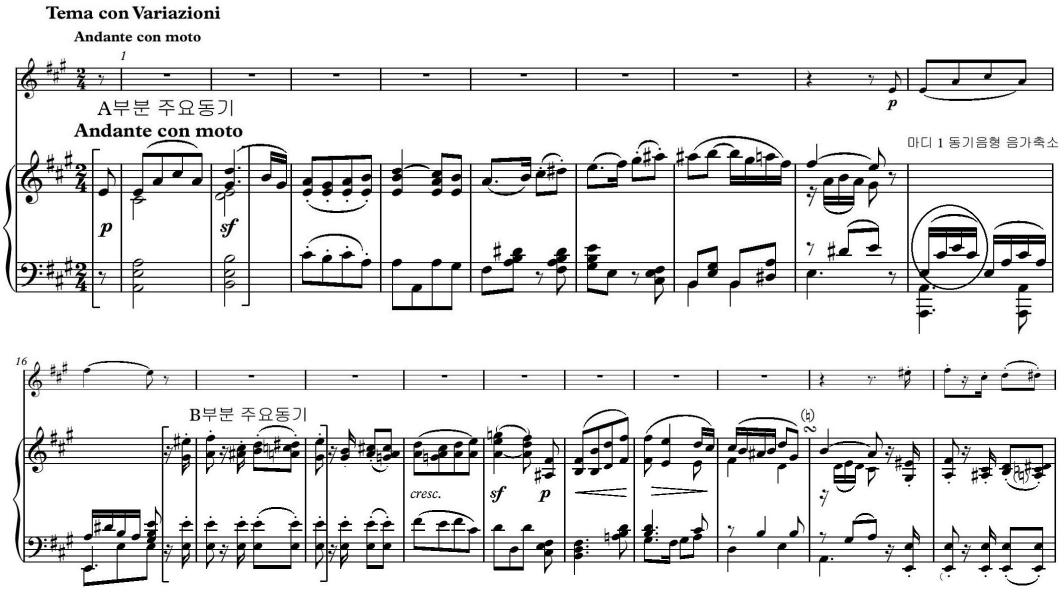
마디 1-32의 주제는 두 단락으로 나누어지는 2부형식이다. 마디 16을 기준으로 A부분과 B부분으로 나눈다. A부분의 주요선율은 마디 8까지이며 이 주요선율의 주요동기는 마디 1과 마디 2의 첫 음까지이다(악보 18, 참조). 피아노파트에서 바이올린 없이 혼자 주요선율을 연주하는데, 제 2악장의 첫 마디부터 주요선율을 건반악기가 혼자 연주한다는 것은 건반악기의 역할이 독주악기보다 중요함을 보여준다. 마디 9에서 바이올린이 주제를 받아 나올 때, 피아노 반주부의 상성부 16분음표 음형이 마디 1의 8분음표 음형의 음가를 축소하여 등장한다. 이는 단순한 분산화음 반주가 아니라 마디 1의 주요음형의 음가를 축소하여 사용함으로써 주요음형 기능을 하며, 피아노의 역할이 중요하다는 예를 들 수 있다.

B부분의 주요선율은 마디 17-24이며 B부분의 주요선율도 피아노파트에서 먼저 단독으로 연주한다. 주요동기는 마디 17과 마디 18의 첫 음까지이다. B부분의 주요 동기는 A의 선율적 특징과는 달리 붓점리듬과 당김음리듬을 활용하여 리듬적 움직임이 두드러진다. 바로 이런 동기적 특징이 주제를 A

와 B, 두 부분으로 나눌 수 있는 요소가 된다.

마디 24-28은 바이올린이 주요선율을 연주하는데, 피아노가 한 옥타브 아래로 상성부 선율선을 첨가하여 음역을 확장시켰다.

이러한 주제의 짜임새를 볼 때 피아노가 주제의 전체에서 주가 됨을 확인할 수 있다.



악보 예 18) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 2악장, 마디 1-9, 마디 16-25

(2) 제 1변주

주제의 2부형식과 화성을 유지하였지만 도돌이표를 사용해 각 부분이 두 번씩 반복된다. 제 1변주는《바이올린소나타 제 1번》에 건반악기 중심으로 작곡된 전형적인 예로 들 수 있다. 피아노가 제 1변주 전체의 주요선율 변주를 담당하는데, 주제 주요선율과 음형에 리듬과 선율의 변화를 주어 장식적 변주이다. 바이올린은 오블리가토 형태로 첨가될 뿐이다. 주요선율의 변화는 주제의 선행악구와 후행악구의 규칙성은 같지만, 네 마디 단위로 다른

리듬적 변화가 있다. 마디 1-4의 꾸밈음 사용과 붓점리듬, 마디 5-8의 약박에 *sf* 셈여림, B부분 마디 17-20은 음형이 상행한 후 하행하는 음형변화와 당김음의 리듬적 특징이 있으며 마디 21-24는 32분음표 펼침화음 진행으로 상행과 하행을 하며 마무리되는 리듬, 선율변화의 특징이 있다. 이 때, 오른손 32분음표 펼침화음 진행의 다이나믹 대조가 *p-f-p*로 나타나지만 피아노가 주선율이기에 셈여림이 *p*일 때, *p*보다 *mf*의 셈여림이 더 유용하다.

(3) 제 2변주

제 2변주는 제 1변주와 같이 도돌이표에 의해 A와 B부분이 두 번씩 반복하는 구조이다. 주제의 선율 변주곡으로 제 1변주곡과 반대로 바이올린이 주요선율을 담당하며 음가를 세분화한 32분음표 음형안에 주제의 주요선율선이 들어있다. 바이올린이 피아노의 한 옥타브 또는 두 옥타브 위에서 연주되고 바이올린의 최고음과 피아노의 최저음은 무려 4옥타브 차이를 두어 두 악기가 음색적으로 다르다는 것을 확인할 수 있다.

피아노의 화성적인 반주음형이 주제의 마디 9에서 사용된 왼손 붓점리듬이 변형되어 나타난다. 제 2변주 전체의 왼손이 쉼표를 통해 붓점리듬의 효과를 주며, 제 2변주는 바이올린의 장식적 변주지만 피아노에도 주제의 음형을 변형, 모방하여 비중이 있음을 확인한다. 이러한 반주 패턴은 제 2변주 전체에서 오스티나토 리듬형으로 반복한다.

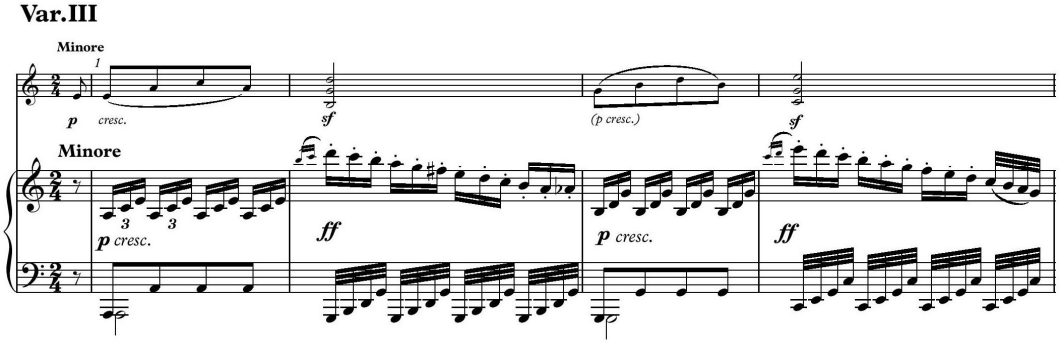
(4) 제 3변주

주제의 나란한조인 a단조로 작곡된 전체 변주 중 유일한 조성 변주곡이다. 제 1, 2변주에서 사용된 도돌이표는 없지만 앞과 같은 32마디의 2부형식이다. 제 3변주의 전체악절 중 마디 8까지에 다양한 음형을 부여하는데, 마디 1-2는 주제의 마디 1-2에 의해 나타난 주요 동기음형이 연주된다. 마디 1

에서 선율적 변주를 하고 마디 2의 피아노에서 앞에 등장하지 않은 16분음표 셋잇단음형의 새로운 리듬적 음형을 제 3변주 전체에서 바이올린과 피아노가 주고받는 중요한 대선율로 해석한다. 마디 4-5는 피아노가 셋잇단음형의 대선율을 연주할 때, 바이올린이 피아노 약박의 세 음을 동시에 *f*로 첨가한다. 제 1변주는 피아노가 전체의 주요선율을 담당했고, 제 2변주는 바이올린이 주요선율을 담당한 것과는 달리 제 3변주는 주요선율과 대선율이 번갈아가며 질문과 응답의 형태를 보인다.

마디 9-12는 피아노에 의해 주요선율이 연주되고 바이올린은 피아노가 앞서 연주한 대선율을 담당하며 역할이 바뀐다.

마디 17부터는 B부분이지만 A와 대조적이지 않고 동일한 구조와 음형을 가지는 특징이 있다. 마디 21-32까지 피아노가 주요선율을 담당하고 바이올린은 대선율을 연주하며 마디 31-32에서 약박의 *sf*로 인한 당김음 사용과 두 악기가 유니슨으로 강조되며 제 3변주를 마무리한다. 이 변주는 두 마디 동기의 반복, 스타카토와 레가토의 교대, 강약의 대조, 피아노파트 상성부와 하성부의 4/3 리듬의 교차의 특징이 있다. 특히 주요음형과 대등한 역할의 대선율의 반복으로 두 악기가 대등한 모습을 띄며, 피아노가 대선율을 연주할 때 명료히 들릴 수 있도록 페달의 사용을 최소화 한다. 이러한 두 악기의 음악적 짜임새와 분석은 연주해석에 도움이 된다.



악보 예 19) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 2악장, 제 3변주, 마디 1-4

(5) 제 4변주

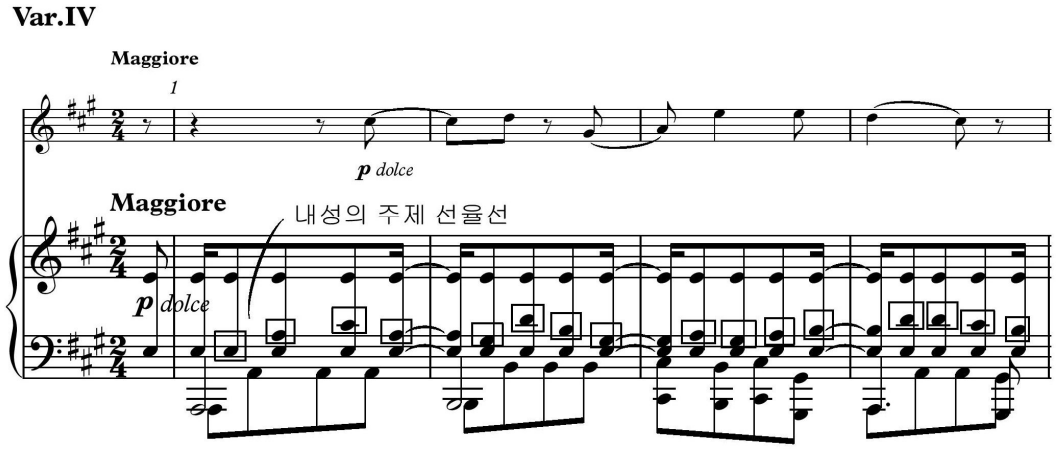
제 3변주의 a단조에서 A장조로 돌아왔으며 피아노의 오른손이 코드반주기 때문에 자칫 단순반주로 볼 수 있지만, 오른손 화성의 내성에 주제를 담고 있는 특징이 있으므로 피아노의 화려한 장식변주곡으로 볼 수 있다. 전체적으로 당김음의 리듬적 특징이 있으며, 주제에서는 피아노가 마디 8까지의 주요선율을 연주하고 바이올린이 받아 나오지만 제 4변주에서는 마디 9에서도 피아노가 주제선율을 담당한다. 바이올린은 오블리가토적인 역할이며 마디 13-14의 피아노 주요선율을 엇박자로 받아 연주할 뿐이다.

마디 17의 B부분도 주요선율의 역할이 바뀌지 않고 계속적으로 피아노가 주요선율을 담당한다. 오른손 내성의 선율선이 마디 21부터 왼손으로 옮겨져 주요선율을 연주하고, 마디 24-28에서 바이올린이 주요선율을 연주할 때 피아노가 한 옥타브 아래로 상성부 선율선을 첨가하는데, 주제의 마디 24-28을 모방, 변형 하였다.

제 4변주의 악절을 8마디씩 나누어보았을 때, 세 번째 단락은 마디 28의 페르마타를 기점으로 4마디가 생략되고 8마디가 아닌 4마디 후 곧바로 코다로 가는 특징이 있다.

마디 29부터 코다이며 피아노를 시작으로 테마의 마디 1-2의 주요동기음형을 한 마디 단위의 시간차를 두고 바이올린과 함께 나누어 연주한다.

제 1변주-제 3변주들과 같은 2부형식이지만 8마디씩 나눈 마지막 4마디 악구를 생략한 채 코다로 바로 넘어가는 큰 특징을 가진 2부형식으로 볼 수 있다. 제 4변주는 제 1변주-제 3변주의 당김음, 스타카토, 약박의 *sf*, 다이나믹의 대조, 질문과 응답 등의 특징들이 복합적으로 보여지는 형태이다.



악보 예 20) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 2악장, 제 4변주, 마디 1-4

4) 제 3악장 분석

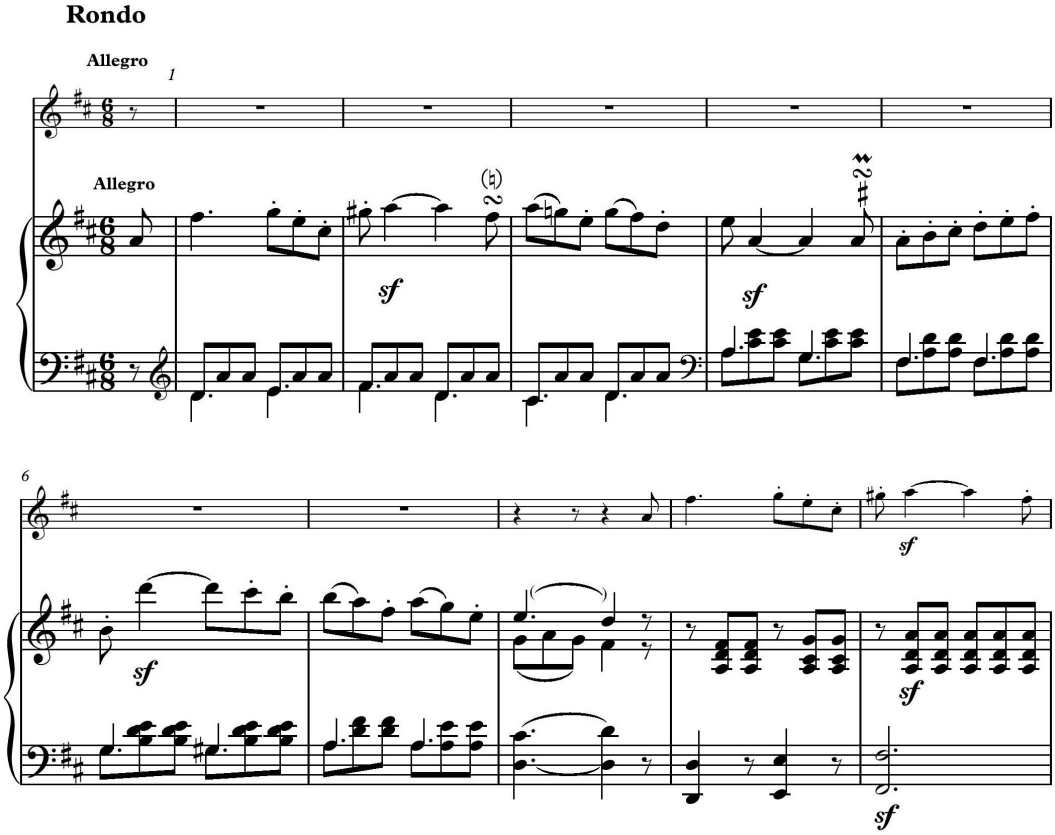
제 3악장은 론도형식으로, 구성과 조성의 내용은 아래 표 5로 정리될 수 있다. 기본론도의 형식은 A-B-A-C-A-D-A인데, 《바이올린소나타 제 1번》의 제 3악장 론도는 A-B-A-C-A-B'-Coda로 마지막 A가 없어지고 바로 Coda가 나오는 기본론도형식에서 변형된 론도이다.

제 3악장의 구성과 조성의 내용은 아래 표 5로 정리될 수 있다.

<표 5> 제 3악장 형식 분석

구분	마디	조성
A	1-39	D장조, A장조
B	40-51	A장조
A	52-76	D장조, d단조, f단조
C	77-118	F장조, C장조, g단조, d단조, B♭장조
A	119-157	D장조
B'	158-169	D장조
Coda	170-230	D장조, E♭장조, D장조

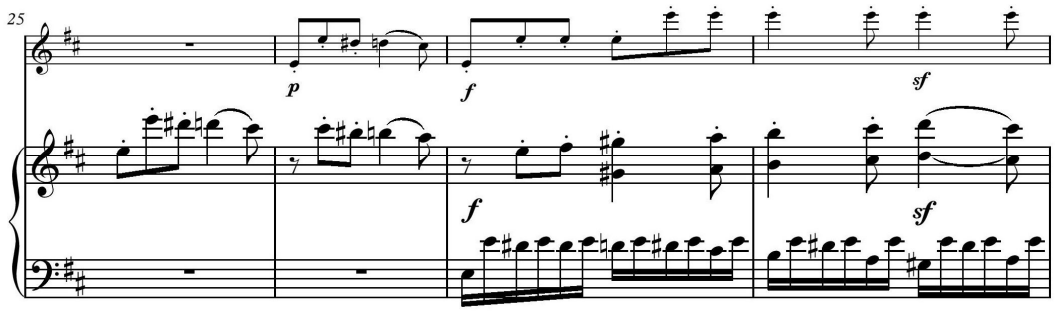
《바이올린소나타 제 1번》제 3악장 A부는 마디 1-16과 17-39의 두 단락으로 나눈다. 처음 단락은 제 3악장에서 순환하며 등장하는 주제선율이다. 주제선율을 피아노가 바이올린 없이 마디 8까지 연주하며 이 주제선율은 6/8박자의 경쾌한 리듬과 6도 도약, 10도 도약 후 약박에 *sf* 사용으로 리듬적 특징은 당김음이다. 제 2악장에서도 빈번히 사용된 꾸밈음의 장식과 스타카토 사용의 특징이 있으며, 주제선율은 마디 8부터 바이올린에 의해 받아지고 피아노상성부는 1도, 5도의 화성진행 하여 코드 반주역할을 한다.



악보 예 21) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 1-10

두 번째 단락인 마디 17-39는 바이올린파트의 주제선율이 새로운 음형과 결합되고, 마디 17-18의 바이올린이 16분음표 하행하는 음형을 마디 21-23의 피아노가 반음계적 순차상행으로 진행한다.

마디 25의 피아노 음형을 한마디 단위의 시간차를 두고 바이올린이 스트레토 형태로 받으며, 마디 25-28의 네 마디 단위의 음형이 세 번 반복한다. 바이올린파트의 첫 음(e^1)이 두 옥타브 도약진행하며 피아노는 오른손 옥타브 음형으로 주제선율을 연주하고 왼손의 16분음표 펼침화음 반주를 한다. 마디 37부터 바이올린이 주제를 연주할 때 피아노파트는 아르페지오 반주역할을 하며 마디 39에서 A장조로 순차상행하여 B로 가는 연결을 해준다.

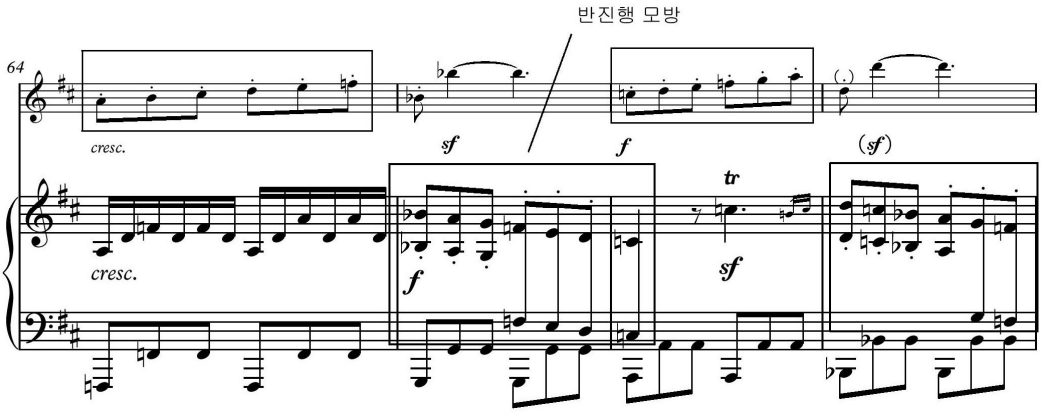


악보 예 22) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 25-28

B부는 마디 40부터 A장조로 서정적인 주제선율이 바이올린에서 시작된다. 피아노파트는 두 개의 점4분음표(♩.♩.) 음형으로 진행하며 상성부와 하성부가 3도간격을 유지하여 상행한다. 이 음형을 단순 반주로 보지 않고 B부분의 주제선율과 함께 나타나는 대선율로 해석할 수 있다. 마디 40-43의 점4분음표 음형을 마디 44-46에서 펼침화음으로 나타내고, 마디 158의 B'부분에서도 같은 음형의 특징이 있으므로 바이올린 주제와 함께 나타나는 대선율로 볼 수 있다. 마디 50-51에는 단조적 차용화음을 사용하여 페르마타로 B부분

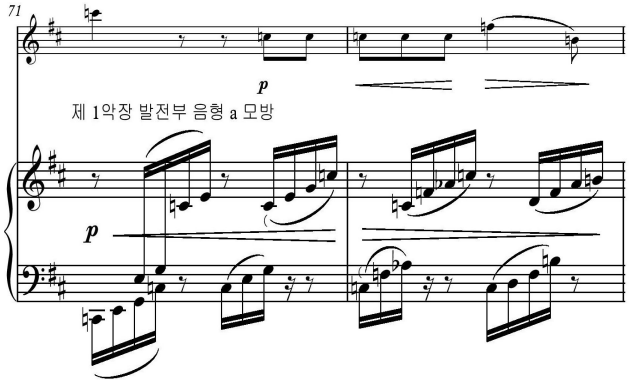
을 마무리 한다.

마디 52부터는 A이며 주제가 다시 등장하는 부분으로 마디 52-59까지 바이올린 없이 피아노가 주제를 연주하고, 마디 60에서 d단조로 전조되며 주제의 음형이 변형, 모방된다. 마디 64-65의 바이올린파트에 순차상행하는 음형과 옥타브 도약하는 당김음 특징인 두 마디 동기가 세 번 반복되면서 동형진행 한다. 또한 바이올린의 순차상행하는 음형을 피아노가 반진행으로 모방한다.



악보 예 23) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 64-67

제 1악장 발전부 마디 126에서 중요하게 다룬 서주음형 a를 제 3악장 마디 71-74의 피아노에서 모방, 변형하여 사용함으로 앞서 중요하게 다루었던 음형을 제 3악장에서 사용해 의미를 부여한다.

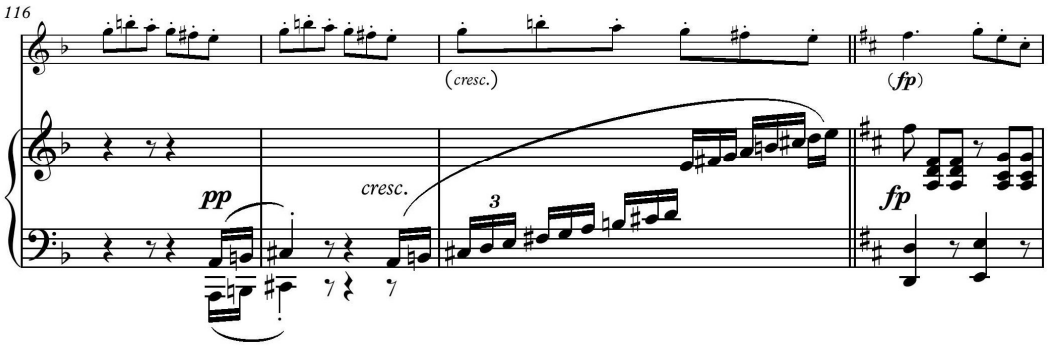


악보 예 24) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 71-72

마디 77부터 C부로, F장조로 시작해서 여러 번의 전조가 된다(표 5, 참조). C의 주제선율을 바이올린이 마디 77-92에서 3도상행 후, 순차진행하는 음형의 새로운 주제선율을 연주한다. 피아노는 분산화음으로 전형적인 반주패턴으로 연주하다가 마디 93에서 주제선율을 받아 B♭장조로 연주한다.

마디 100부터 피아노가 두 개의 8분음표와 하나의 4분음표음형(♫♩)을 반복하여 연주하는데, 마디 103부터 바이올린이 그 음형을 받아 나오므로 대선율로 해석할 수 있다. 그 대선율을 피아노 상성부와 바이올린이 한마디 단위로 반진행과 유니슨을 번갈아 사용하며 D장조의 5도권 조성을 사용해 원조로 갈 준비를 한다.

마디 116-118은 두 악기가 맞추기 까다로운 부분이며 피아노의 음형이 셋잇단음형으로 음가가 세분화되어 음이 많아 박자가 늦어질 수 있다. 정확한 리듬으로 상행하는 음형을 재빨리 연주해야하고, 바이올린은 8분음표 진행이지만 정확한 박자를 지켜 두 악기가 마디 119의 첫 음이 정확하게 맞아야 한다.



악보 예 25) 베토벤, 《바이올린소나타 제 1번》, 제 3악장, 마디 116-119

마디 119부터는 A로, 주제가 세 번째 나타나며 D장조로 돌아온다. 세 번의 A부 중 처음으로 바이올린이 주제선율을 먼저 연주하며 마디 8의 바이올린 주제선율과 피아노 반주가 동일하게 반복된다. 마디 127부터 피아노가 주제를 연주할 때 앞의 주제선율에서는 없었던 *f*의 셈여림이 처음 등장하며 세 번째, 즉 마지막 A의 주제를 강조한다. 바이올린도 *f*의 셈여림으로 8분음표 펼침화음의 대선율과 같은 역할로 연주한다. 마디 135이후는 처음 A와 모두 동일한 음형으로 진행되고 마디 158의 B′도 바이올린의 주제와 피아노의 대선율이 앞의 B의 음형과 같다.

마디 170부터 코다로 보며 앞서 언급했듯이 A가 다시 등장해야하지만 A가 나오지 않고 코다이며, 원조의 1도와 5도를 반복한다. 바이올린이 주제를 연주할 때 피아노의 상성부는 펼침화음을, 하성부는 옥타브 진행이며, 마디 174에서 역할의 전이로 피아노 상성부에서 옥타브로 주선율을 연주한다. 마디 178부터 바이올린은 상행, 피아노 하성부는 하행하며 반음계 순차진행으로 두 성부가 반진행한다. 마디 186-188에서 바이올린이 긴 지속음(d^1)으로 유지할 때 피아노의 하성부는 하행하고 상성부는 상행하며, 마디 195까지 피아노가 주를 이룬다.

마디 209에서 바이올린이 C부의 주제선율을 모방하며, 마디 217-228은 두 악기가 당김음 리듬을 활용한 리듬적 음형으로 질문과 대답을 하듯 연주하고, 피아노상성부의 D장조 스케일로 하행하여 모든 성부가 종결된다.

III. 결 론

베토벤 작품의 일반적인 시기구분은 창작년도를 기준으로 여러 학자들과 문헌들에 의해 세 시기로 구분하는데, 본 논문에서는 댕디의 시기구분을 기본으로 삼았다. 이 시기구분은 제 1기(1782-1802), 제 2기(1803-1816), 그리고 제 3기(1816-1827)로 구분 짓는다. 이 시기구분을 기준으로 하면《바이올린소나타 제 10번》이 1812년에 작곡되었기 때문에 제 3기에는 작곡된 바이올린소나타가 없다는 결론이 나온다. 그러나 10곡의 바이올린소나타에 담긴 음악어법적인 변화를 살펴보니, 창작년도와는 별개로 베토벤의 중기와 후기(혹은 2기와, 3기)작품에 등장하는 내용을 담고 있음을 확인할 수 있었다. 이에 따라 본 논문에서는 베토벤 바이올린소나타 10곡을 음악어법적 변화를 근거로 한 시기구분을 제시할 수 있었다. Op. 12, Op. 23 그리고 Op. 24는 초기, Op. 30과 Op. 47을 중기 그리고 Op. 96을 후기로 나눈다.

두 번째로 베토벤 바이올린소나타 10곡의 독주악기와 반주간의 관계를 살펴보니, 창작년도와 관계없이 음악어법적으로 본 10곡의 시기구분을 뒷받침하는 내용을 확인할 수 있었다. 예를 들어 건반악기 중심에서 Op. 30을 시작으로 바이올린의 역할이 많아졌고 점점 더 화려해지며 Op. 47에서는 바이올린과 피아노가 이중주적인 형태를 보인다. 그리고 Op. 96에서는 두 악기의 대등한 역할인 푸가의 수용으로 인해 더욱 강조되었다. 이렇게 새로운 시기구분에 기준점이 되는 작품 세 곡(Op. 30, Op. 47, Op. 96)은 악기간의 관계에 있어서도 변화를 담아내는 시작점을 보인다.

세 번째로《바이올린소나타 제 1번》의 악곡분석을 위에서 말한 두 가지의 이론적 근거를 바탕으로 하여 연구방법을 적용하며 악곡을 분석하였다.

악곡전체에서 피아노가 중심적인 역할을 한 내용을 확인할 수 있었다. 이 내용은 제 1악장의 제 2주제와 제 2악장 그리고 제 3악장의 주제시작을 바

이올린 없이 피아노가 단독으로 연주하는 부분이 확인되었고, 두 번째로 바이올린이 주제를 연주할 때 피아노가 단순반주가 아닌 대선율을 담당하여 주제와 함께 중요한 역할임이 뒷받침되었다.

이러한 음악적인 전개에 있어서 바이올린보다 피아노가 중요하게 다루어진 작품임을 증명하고, 이론적 바탕을 중심으로 하여 바이올린과 피아노의 균형을 잡는 연주를 해 나갈 것이다.

참 고 문 헌

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

김용환. 『19세기 음악』. 서울: 음악세계, 2005.

노정희. 『서양음악의 이해』. 서울: 건국대학교출판부, 1999.

민은기 외 3인. 『서양음악사 2』. 파주: 음악세계, 2016.

박미진. “L. v. Beethoven <Violin Sonata Op.12 No.1, in D Major> 음악적 연구 분석.” 충남대학교 석사학위논문, 2016.

박유미. 『피아노문헌』. 서울: 음악춘추사, 2010.

박진하. “베토벤의 초기 바이올린소나타에서 나타나는 전통성과 고유성에 대해서: 바이올린 소나타 Op. 12, No. 1의 제1악장을 중심으로.” 동덕여자대학교 석사학위논문, 2015.

손영주. “L. v. Beethoven 「Violin Sonata Op.12 No.1」의 분석 연구.” 단국대학교 석사학위논문, 2015.

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

음악세계 편집부. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 모차르트Ⅱ』. 서울: 음악세계, 2003.

이계영. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제 5번 F장조 Op. 24 ‘봄’ > 분석연구.” 목원대학교 석사학위논문, 2014.

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.” 한양대학교 석사학위논문, 2016.

조수철. 『베토벤의 삶과 음악세계』. 서울: 서울대학교 출판부, 2003.

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

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

홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 1990.

Grout, D. J, Palisca, C. V, Burkholder, J. P. 민은기 외 6인 역. 『서양음악사 하』. 서울: 이앤비플러스, 2007.

Kerman, Joseph, Alan Tyson. “Beethoven, Ludwig van”, *In The New Grove Dictionary of music and Musicians*, Vol. 3, edited by Stanley Sadie, 103-104. 2nd Edition London Macmillan Publishers, 2002.

Newman, William S. *The Sonata in the Classic Era*, W. W. Norton&Company, 1983.

Riezler, Walter. 나주리・신인선 역. 『Beethoven』. 파주: 음악세계, 2009.

ABSTRACT

Beethoven “Violin Sonata No. 1” (Op. 12 No. 1) Analysis Study

-Focusing on the relationship between solo instrument and accompaniment-

Shin, tae yang
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin Women’s University

Ludwig van Beethoven (1770-1827) is a composer who made a great contribution to the transition from classical music to romantic music. He is a composer who built his own identity based on classical music.

The ten violin sonatas of Beethoven were composed between 1797 and 1812. This thesis investigated the first sonata of ten violin sonatas. This work is based on classical music and is based on three movements, modeled on Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) in composition of movements.

The general division of Beethoven’s work is divided into three periods by several scholars and literature, which are divided into early, middle and late (or 1, 2, 3) periods. If you apply the Beethoven Violin Sonata to the period of the creation based on the creation year of 10 songs, there will be no violin sonatas composed in the later period in all of the time periods based on the creation year. However, musical changes in Beethoven’s ten violin sonatas reflect the early, middle, and late musical utterances. Therefore, it is not appropriate to classify 10 pieces of Beethoven violin sonata based on the year of creation.

“Beethoven Violin Sonata No. 1” is a large portion of the musical composition of the keyboard musical instrument, despite being a violin sonata. The purpose of this paper is to study the musical structure of the duotone Sonata and to lead the interpretation of the performance considering the relationship between the two

instruments when playing this song as a piano accompanist. The research method for this was confirmed through analysis and interpretation of the study of musical texture, theme and major musical form, and how to play it with balance.