



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 교수지도

석사학위 청구논문

베토벤 《바이올린소나타 제 3번》 과
《바이올린소나타 제 10번》 에 나타난
피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구

-제 1악장 분석을 중심으로-

2019

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 지 혜

베토벤 《바이올린소나타 제 3번》 과
《바이올린소나타 제 10번》 에 나타난
피아노와 바이올린의 역할에 관한 연구

-제 1악장 분석을 중심으로-

신인선 교수지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2019년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

김 지 혜

인 준 서

김지혜의 석사학위 논문으로 인준함

2019년 5월

심사위원장 지형주 (서명 또는 인)

심사위원 김미영 (서명 또는 인)

심사위원 신인선 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)은 모차르트의 고전주의 음악을 이어받아 그것을 바탕으로 후기 음악양식을 결합하여 바이올린소나타 10곡을 작곡하였다. 본 논문에서는 바이올린소나타 초기작품인 《바이올린소나타 제 3번》과 가장 마지막 작품인 《바이올린소나타 제 10번》의 제 1악장 비교분석을 통하여 베토벤의 시기별 음악 어법의 변화와 발전을 살펴보았다. 우선 두 곡의 비교분석을 하기 전, 바이올린소나타 10곡 제 1악장의 형식 변화과정을 살펴 다악장과 작품년도를 고려하여 총 4기로 시기구분을 제시했다. 《바이올린소나타 제 1번》부터 《바이올린소나타 제 3번》까지는 제 1기, 《바이올린소나타 제 4번》과 《바이올린소나타 제 5번》은 제 2기, 《바이올린소나타 제 6번》부터 《바이올린소나타 제 8번》까지는 제 3기 그리고 《바이올린소나타 제 9번》과 《바이올린소나타 제 10번》은 제 4기이다. 이를 통해 베토벤 피아노소나타 혹은 삶의 시기구분에 연관되지 않은 다악장과 작곡년도를 결합하여 베토벤 바이올린소나타만을 위한 10곡에 적용할 수 있는 시기구분이 가능함을 확인했다.

《바이올린소나타 제 3번》과 《바이올린소나타 제 10번》의 제 1악장 비교분석을 통해 두 악기의 역할이 둘 다 대등하게 나오지만 후기인 《바이올린소나타 제 10번》으로 갈수록 모방기법을 통해 구체적으로 두 악기의 대등함이 표현되어짐을 확인할 수 있었다. 또 《바이올린소나타 제 10번》의 기법적인 측면은 모방기법을 시도하며 후기의 음악적인 내용이 존재하지만 조성적인 면은 아주 전형적인 고전적 소나타악장형식의 모습을 가지고 있고, 이에 반해 《바이올린소나타 제 3번》은 초기에 쓰인 작품임에도 불구하고 예외적인 조성적 구조의 틀을 가져 전형을 벗어나는 모습들을 찾아볼 수 있었다.

목 차

논문개요

표 목차

악보 목차

I. 서론	1
II. 본론	2
1. 베토벤 바이올린소나타 10곡, 제 1악장 형식 변화과정	2
2. 베토벤 바이올린소나타 10곡 제 1악장을 기준으로 한 시기구분	14
3. 《바이올린소나타 제 3번》과 《바이올린소나타 제 10번》, 제 1악장 분석	19
1) 《바이올린소나타 제 3번》 전체형식 개괄	19
2) 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장 분석	20
3) 《바이올린소나타 제 10번》 전체형식 개괄	31
4) 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장 분석	32
III. 결론	46

참고문헌

ABSTRACT

표 목차

<표 1> 소나타악장형식 도해	2
<표 2> 베토벤 바이올린소나타 10곡, 제 1악장 형식 분석	4
<표 3> 제 1악장 제시부와 재현부에서 주제 간의 조성관계로 본 10곡의 유형 분류	14
<표 4> 베토벤 바이올린소나타 10곡의 시기구분	16
<표 5> 베토벤 《바이올린소나타 제 3번》의 전체형식	19
<표 6> 베토벤 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장 형식 분석	20
<표 7> 베토벤 《바이올린소나타 제 10번》의 전체형식	31
<표 8> 베토벤 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장 형식 분석	32

악보 목차

<악보 1> 《바이올린소나타 제 4번》 제 1악장, 마디 181-190	6
<악보 2> 《바이올린소나타 제 4번》 제 1악장, 마디 171-177	7
<악보 3> 《바이올린소나타 제 9번》 제 1악장, 세 개 주제의 제시와 재현 의 조성	9
<악보 4> 《바이올린소나타 제 7번》 제 1악장, 마디 218-230	10
<악보 5a> 《바이올린소나타 제 2번》 제 1악장, 마디 1-4	11
<악보 5b> 《바이올린소나타 제 2번》 제 1악장, 마디 211-214	11
<악보 5c> 《바이올린소나타 제 2번》 제 1악장, 마디 226-229	11
<악보 6> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 1-2	13
<악보 7> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 31-35	13
<악보 8> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 1-8	22
<악보 9> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 29-36	23
<악보 10a> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 59-60	26
<악보 10b> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 65-67	26
<악보 11a> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 74-75	29
<악보 11b> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 83-91	30
<악보 12> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 1-14	33
<악보 13> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 41-42, 마디 57-60, 마디 63-65, 마디 71-73	36
<악보 14> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 20-25, 마디 33-35	38
<악보 15> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 84-86, 마디 91-93	39
<악보 16a> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 98-101	40
<악보 16b> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 102-105	40

<악보 17> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 116-119	42
<악보 18> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 제 2주제 제시와 제 2주제 재현의 차이	43
<악보 19> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 260-266	45

I. 서론

일반적으로 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 바이올린소나타 10곡 중 제 1기 작품은 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791) 바이올린소나타, 즉 바이올린이 반주악기처럼 취급되는 곡으로 간주하기도 한다. 그리고 《바이올린소나타 제 10번》의 작곡년도는 베토벤 바이올린소나타에 베토벤이 다른 장르에서 보여준 후기음악어법이 포함된 작품이 없다는 선입견을 갖게 한다. 그러나 《바이올린소나타 제 10번》을 연주해봤을 때, 연주자 입장에서는 베토벤 바이올린소나타에 그의 후기음악어법이 없다는 의견이 받아들여지지 않는다. 이러한 이유로 본 논문에서는 《바이올린소나타 제 3번》과 《바이올린소나타 제 10번》 비교 분석을 통해서 베토벤 바이올린소나타에 과연 후기음악어법이 없는지를 그리고 베토벤 제 1기 바이올린소나타에 피아노보다는 바이올린이 음악적으로 비중이 적다는 내용이 있는지를 확인하고자 한다. 확인하는 과정에서 베토벤 피아노소나타에 대한 시기구분과 그의 삶이 연결된 시기구분이 바이올린소나타에서 적용될 수 있느냐 하는 질문에 도달하게 된다. 이 확인을 위해 바이올린소나타 10곡의 제 1악장을 집중 분석하여 고전적인 형식적 틀을 가졌느냐 벗어났느냐를 기준으로 새로운 시기구분을 시도하고자 한다. 비교 분석 대상인 두 작품을 새로운 시기구분에 적용하고 특히 《바이올린소나타 제 10번》을 후기음악어법을 담은 제 4기 작품으로 볼 수 있는지 우선적으로 확인한다. 두 곡의 비교분석을 통하여 베토벤의 음악 어법의 변화, 발전을 살펴보고 《바이올린소나타 제 3번》에서의 두 악기간의 음악적 역할관계를 그리고 《바이올린소나타 제 10번》에서 후기음악어법의 구체적인 내용을 확인하고자 한다. 이 분석을 통해 베토벤 바이올린소나타를 이중주로서 보고 피아노 연주해석에 도움을 받고자 한다.

II. 본론

1. 베토벤 바이올린소나타 10곡, 제 1악장 형식 변화과정

베토벤 바이올린소나타 10곡의 제 1악장을 중심으로 그의 창작에서 이루어진 형식변화를 살펴보고자 한다. 이를 위해 음악형식을 다루는 이론서¹⁾를 바탕으로 소나타악장형식(Sonata-Allegro-Form)의 기본을 제시한다(표 1, 참조). 소나타의 제 1악장 소나타악장형식은 크게 제시부(Exposition), 발전부(Development) 그리고 재현부(Recapitulaton) 세 부분으로 나눈다. 제시부에는 대조적인 성격을 가진 두 개의 주제가 출현한다. 음악형식을 다루는 문헌들에서는 첫 번째 주제가 제시되는 부분을 제 1주제 영역이라고 하고, 두 번째 주제가 제시되는 부분은 제 2주제 영역이라고 부른다.²⁾

		장조	단조
제시부	제 1주제 경과구 제 2주제	으뜸조(I) 으뜸조→딸림조(V) 딸림조	으뜸조(i) 으뜸조→관계장조(III) 관계장조
발전부	주제의 발전 재경과구	-----자유로운 조성적 진행----- -----으뜸조로 가기 위한 준비-----	
재현부	제 1주제 순환경과구 제 2주제	으뜸조 조바꿈 없음 으뜸조	으뜸조 조바꿈 없음 으뜸조

<표 1> 소나타악장형식 도해³⁾

1) 소나타 다악장 형식에 포함된 소나타악장형식을 설명하는 국내출판 이론서는 상당수에 이른다. 본 논문에서는 『조성 음악의 형식 분석』(허영환, 한미슈. 서울: 예술, 2014) 그리고 『새 들으며 배우는 음악분석 2』(전지호 외 2인. 서울:심설당, 2017)을 기준으로 삼는다. 음악형식을 다루는 아래의 문헌들에서도 소나타악장형식에 대한 내용을 담고 있다.

하중태, 『음악형식의 이해(악곡분석을 통한)』, (서울: 동서음악, 2019).

오이돈, 『음악형식과 분석』, (서울: 음악세계, 2018).

윤양석, 『음악형식론』, (서울: 세광아트, 1991).

2) 전지호 외 2인. 『새 들으며 배우는 음악분석 2』, (서울: 심설당, 2017), 20.

3) 전지호 외 2인. 『새 들으며 배우는 음악분석 2』, 22.

두 개의 주제들이 제시된 일차적으로 큰 부분을 통틀어 제시부라고 하고, 두 개 주제의 대조성을 문헌들에서는 조성의 대조로 설명한다.⁴⁾ 하지만 두 주제의 대조에 대한 내용들은 조성의 대조로만 설명되진 않는다. 『조성음악의 형식분석』을 보면 제 1주제와 제 2주제의 대조를 네 가지 정도로 정리하여 제시하고 있다. 첫째, 분위기와 성격의 대조, 예를 들어 제 1주제가 에너지가 넘치고 활동적이라면 제 2주제는 대체로 안정적이고 차분한 서정적인 분위기로 진행된다. 둘째, 선율의 진행방향, 셋째, 짜임새나 반주패턴의 대조, 예를 들면 제 1주제가 느슨하다면 제 2주제가 촘촘하게 짜임새가 구성된다. 넷째, 리듬구성의 차이로 정리된다.⁵⁾

제시부에서 나타났던 두 개의 주제들이 보다 자유롭게 발전되는 부분을 발전부라고 한다. 제시부에서 제시되었던 음악적 요소들을 원조와의 관계 속에서 즉 딸림조 영역에서 자유롭게 변화, 발전시킨다. 딸림조 영역의 발전부를 으뜸조로 가져오기 위한 재경과구를 선행하며 재현부로 연결된다.

재현부는 제시된 주제들이 반복되는 부분이다. 재현부에서 제 1주제는 제시부와 완전히 같은 조성으로 반복된다. 제시부에서 제 1주제와 조성적으로 대조를 보였던 제 2주제 또한 재현부에서는 제 1주제와 같은 으뜸조로 재현된다.

이런 표준적 형식에 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제 1악장을 적용해보면, 각 작품들이 이 표준적 형식에 부합하는지, 아니면 벗어나는지 확인할 수 있을 것이다. 베토벤 바이올린소나타 10곡 제 1악장의 제시부, 발전부 그리고 재현부의 조성관계와 제 1주제와 제 2주제의 제시와 재현의 조성관계를 먼저 표로 제시한다.

4) 제 1주제가 강조라면 제 2주제는 제 1주제의 딸림조로 되어있는 경우가 많고, 제 1주제가 단조로 되어 있으면 제 2주제는 관계장조로 조바꿈되는 것이 보통이다.

진지호 외 2인. 『새 들으며 배우는 음악분석 2』, 22.

5) 허영환, 한미숙. 『조성음악의 형식 분석』, (서울:예술, 2014), 95.

작품번호	형식 구분		구성
제 1번	제시부(1-101)	제1주제	D
		제2주제	A
	발전부(102-137)	제1부분→제2부분	F→d
	재현부(138-212)	제1주제	D
		제2주제	D
종결구(183-212)		D	
코다(212-226)		D	
제 2번	제시부(1-87)	제1주제	A
		제2주제	E
	발전부(88-123)	제1주제의 변형→재경과구	C→a
	재현부(124-203)	제1주제	A
		제2주제	A
종결구(185-203)		D···A	
코다(204-245)		D-D-A	
제 3번	제시부(1-67)	제1주제	E ^b
		제2주제	B ^b -E ^b
	발전부(68-103)	제1부분→제2부분	c→b ^b
	재현부(104-163)	제1주제	E ^b -A ^b
		제2주제	E ^b -A ^b
코데타(154-163)		A ^b	
종결구(163-173)		E ^b	
제 4번	제시부(1-69)	제1주제	a
		제2주제	e
	발전부(70-163)	제1부분→제4부분	d→a
	재현부(164-252)	제1주제	a-C
		제2주제	C-a
코다(222-252)		d-a	
제 5번	제시부(1-85)	제1주제	F
		제2주제	C
	발전부(86-123)	제1부분→제3부분	A→F
	재현부(124-247)	제1주제	F
제2주제			
코다(210-247)		D···F	
제 6번	제시부(1-82)	제1주제	A-E
		제2주제	E
	발전부(83-149)		D···b
	재현부(150-211)	제1주제	A
제2주제		A	

	코다	종결구(212-249)	A
제 7번	제시부(1-74)	제1주제	c
		제2주제	E ^b
	발전부(75-124)	제1부분→제3부분	E ^b →c
	재현부(125-207)	제1주제	c
		제2주제	C
코다(208-254)	코데타(185-207)	c	
			C...c
제 8번	제시부(1-91)	제1주제	G
		제2주제	d
	발전부(92-116)	제1부분→제2부분	D→c#
	재현부(117-202)	제1주제	G
		제2주제	g
	코다(189-202)	G	
제 9번	서주부(1-18)		A-a
	제시부(19-193)	제1주제	a
		제2주제	E
		제3주제	e
		코데타(176-193)	E-a
	발전부(194-323)	제1부분→제5부분	F→d
	재현부(323-497)	제1주제	d-a
제2주제		A	
제3주제		a	
코다(497-599)		a	
제 10번	제시부(1-95)	제1주제	G
		제2주제	D-B ^b -D
	발전부(96-141)	제1부분→제2부분	g→G
	재현부(141-238)	제1주제	G-E ^b
		제2주제	G-E ^b -G
		종결구(218-238)	G
코다(239-281)		G	

<표 2> 베토벤 바이올린소나타 10곡, 제 1악장 형식 분석

<표 2>를 참고해서 보면, 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제 1악장은 외형적으로는 모두 제시부, 발전부 그리고 재현부 총 세 부분으로 구성되어있음을 확인할 수 있다. 그러나 제 2번, 7번, 9번 그리고 10번의 종결구와 코다

는 마디수로 보았을 때, 제 1악장을 총 세 부분이 아닌 네 부분으로 구분할 수 있는 가능성을 보인다. 이 긴 내용의 종결구와 코다가 어떤 역할을 하는지 추후 설명할 것이다.

표 2에 제시한 각 곡의 제시부와 재현부에서 두 주제의 조성적 관계가 표 1에 제시한 표준적 내용을 따르는 곡들은 제 1번, 2번, 3번, 5번, 6번 그리고 10번이다. 그러나 4번, 7번, 8번 그리고 9번은 표 1에서 설명한 표준적인 내용에서는 벗어난다. 예를 들어 《바이올린소나타 제 4번》은 제 1주제가 a단조이지만, 제 2주제가 관계장조 C장조가 아닌 e단조로 제시되어 표 1에 부합하지 않는다. 그러나 제 2주제가 제 1주제와 딸림조 관계를 이루고 있어 두 주제간의 조성이 관계조 안에 있다고 볼 수 있다. 그러나 이 곡의 제 1악장 재현부에서 두 주제의 조성관계, 즉 제 2주제가 원조인 a단조가 아닌 C장조로 재현되어 예외적인 조성적 관계를 보인다(악보 1, 참조).

The image shows a musical score for the first movement of Violin Sonata No. 4. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 181 and ends at measure 185. It features a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. A box labeled '<제 2주제>' is placed above the first measure. The second system starts at measure 186 and ends at measure 190. It also features a treble clef with a melody and a bass clef with accompaniment. A box labeled 'CM: I' is placed above the first measure, indicating a key signature change to C major. A box labeled 'am: i' is placed below the first measure of the second system, indicating a key signature change to A minor. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

<악보 1> 《바이올린소나타 제 4번》 제 1악장, 마디 181-190

<악보 1>에서 보는 바와 같이 재현부에서 제 2주제의 재현이 으뜸조인 a단

조로 시작되지 않고 C장조로 8마디 동안 선행된다(악보 1, 참조). 8마디 후 원조인 a단조로 재현되지만, 재현부 시작은 표준적 형식에서 벗어난 시도를 담고 있다. 베토벤은 《바이올린소나타 제 4번》 제 1악장 재현부에서 제 2주제를 C장조로 등장시키기 위해 제 1주제 재현의 뒷부분 마디 175부터 a단조에서 C장조로 전조하는 순환경과구를 삽입하였다. 이 순환경과구를 삽입하기 위해 마디 172의 a단조 딸림화음 위의 음악적 내용을 C장조에 대한 연속적인 부속화음을 등장시키며 5도관계로 이도동형진행으로 연장했다(악보 2, 참조).

<악보 2> 《바이올린소나타 제 4번》 제 1악장, 마디 171-177

《바이올린소나타 제 8번》은 G장조로 제 1주제가 제시되지만 제 2주제는 d단조로 나온다. d단조는 G장조 딸림조인 D장조의 같은 으뜸음조로 으뜸조인 G장조를 중심으로 한 근친조 관계를 벗어났다. 또한 《바이올린소나타 제 8번》 제 1악장 재현부 제 2주제가 으뜸조인 G장조가 아닌 g단조로 나와 관계조 안에 있기는 하지만, 재현부에서 제 2주제가 원조로 돌아오는 형

식적인 내용을 벗어나고 있다. 그러나 제 2주제 후 나오는 총 14마디로 된 긴 코다에서 원조인 G장조로 돌아옴과 동시에 형식의 틀을 확립시켜주어 제 1악장을 마무리한다. 이 코다의 역할을 통해 베토벤이 종결구에 이전보다 중요성을 더 부여하고 역할에 비중을 두고자 했음을 알 수 있다. 베토벤 바이올린소나타의 종결구 길이와 역할에 대해서는 추후에 더 설명될 것이다. 《바이올린소나타 제 8번》 재현부에서의 같은 으뜸음조로 제 2주제가 재현된 것과 같은 내용은 《바이올린소나타 제 7번》에서도 확인할 수 있다 (표 2 참조).

A장조인 《바이올린소나타 제 9번》의 제 1악장에서 제 1주제는 대표조성과 같은 으뜸음조인 a단조로 제시된다. A장조라는 이 곡의 대표조성은 서주에서 보여진다. 제 2주제가 E장조로 나오는 것은 서주의 A장조와의 관계에서 본다면, 딸림조 관계이다. 그러나 제 2주제의 조성 E장조를 제 1주제 a단조와 연계해보면, 《바이올린소나타 제 9번》의 제 1악장의 조성관계 또한 《바이올린소나타 제 8번》 제 1악장과 같이 먼 조의 내용을 보인다. 또한 《바이올린소나타 제 9번》 제 1악장이 제 3주제를 가졌다는 것은 새로운 시도다. 제 3주제는 제 1주제의 조성인 a단조와 딸림조 관계인 e단조로 제시된다. 재현부에서 제 1주제가 서주 없이 d단조로 재현된다. 이 악장의 으뜸조인 A장조 또는 제시부에서의 제 1주제 조성인 a단조로도 제 1주제가 재현되지 않는 내용은 표준적이라 할 수 있는 소나타악장형식과는 차별화된 내용이다. 제 2주제의 재현은 제 1악장의 서주 조성인 A장조로 이루어진다. 제 3주제의 재현은 제시부의 제 1주제 조성과 동일한 a단조로 이루어지고, 이 조성은 코다까지 지속된다. 그로 인해 이 곡은 제 1악장의 조성이 A장조임에도 불구하고 a단조로 마무리 지음으로써 형식의 변화를 담고 있는 악장이라고 볼 수 있다. 기존 소나타악장형식의 형식과 조성관계에서 모두 예외적인 내용을 《바이올린소나타 제 9번》 제 1악장은 담고 있다(악보 3, 참조).

<제시부, 제 1주제>

19 **Presto.**

a; IV V I

<재현부, 제 1주제>

324 **tempo.**

d; IV IV V I V

<제시부, 제 2주제>

91

E; I

<재현부, 제 2주제>

412

A; I

<제시부, 제 3주제>

144

e; I

<재현부, 제 3주제>

465

a; I

<악보 3> 《바이올린소나타 제 9번》 제 1악장, 세 개 주제의 제시와 재현의 조성

앞에서 잠깐씩 언급한 바와 같이 2번, 4번, 7번 그리고 9번의 종결구와 코다는 제 1악장 전체 길이와의 비율로 보았을 때 그 길이가 길다. 제시부와 재현부에서 주제간의 조성 관계가 예외적이었던 7번과 9번 제 1악장 끝의 긴 코다는 이런 형식적인 변화와 관계한다.

《바이올린소나타 제 7번》의 제 1악장은 총 46마디의 코다를 수반한다. 이 곡의 제 1악장 재현부에서 제 2주제는 원조인 c단조의 같은 으뜸음조인 C장조로 재현되어 원조로의 복귀를 보이지 않았다. 앞서 이야기한 《바이올린소나타 제 8번》 제 1악장의 코다는 제 2주제 후 코다에서 바로 원조를 확립하지만, 《바이올린소나타 제 7번》의 제 1악장 재현부의 코다는 그 진행 과정에서도 C장조와 D^b장조로 전조하고 마지막 부분 마디 230에서야 원조인 c단조가 등장하며 제 1악장을 끝맺는다(악보 4, 참조).

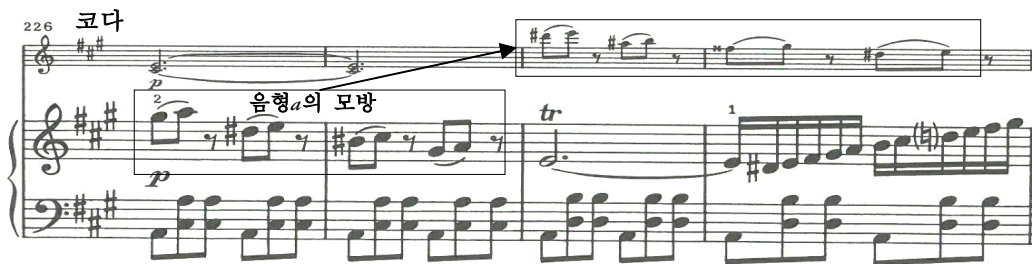
으로 또 하나의 다른 발전부처럼 만들어졌다. 베토벤은 제시부 제 1주제 두 음의 순차상행(d[#]-e)하는 음형a의 모방과 반복, 변형으로 구성된 긴 코다를 작곡함으로써 이미 《바이올린소나타 제 2번》을 작곡할 때부터 코다를 발전부와 같은 독립적인 성격을 가지고 있는 하나의 구간으로 만들어 중요성을 부여하고자 했음을 알 수 있다(악보 5, 참조).



<악보 5a> 《바이올린소나타 제 2번》 제 1악장, 마디 1-4



<악보 5b> 《바이올린소나타 제 2번》 제 1악장, 마디 211-214



<악보 5c> 《바이올린소나타 제 2번》 제 1악장, 마디 226-229

앞에서 설명한 것과 같이 제시부에서 세 개 주제의 등장 그리고 재현부에서의 원조로의 회기를 담고 있지 않은 《바이올린소나타 제 9번》은 재현부 뒤 코다의 길이가 종결구까지 포함하여 총 103마디로 앞에서 긴 코다의 예로 다른 곡들 중 가장 길어서 소나타악장형식을 네 개 부분으로 볼 수 있는 충분한 이유를 제공한다. 바이올린과 피아노가 8분음표로 주고받으며 화려하게 연주되는 코다는 원조인 A장조의 같은 으뜸음조 a단조로 마무리된다. 이 내용은 원조로의 복귀라는 역할을 위한 코다를 가진 《바이올린소나타 제 7번》과는 차별화 되는 것이다. 원조로의 복귀가 목적이 아닌 《바이올린소나타 제 9번》 제 1악장 코다의 역할은 협주곡적인 내용으로 해석된다. 코다의 음악적 내용을 보면 마디 533부터 바이올린으로만 진행된 제 1주제 선율을 바이올린과 피아노의 3성부가 함께 포르티시모로 몰아치며 연주하기도 하고 코다의 끝부분에서 바이올린과 피아노가 경쟁하듯이 8분음표의 순차적 상행 및 하행을 주고받으며 나온다.⁶⁾ 총 103마디나 되는 긴 코다는 제 1주제를 바탕으로 두고 즉흥 연주적이고 협주적인 음형으로 화려한 기교를 담고 있다. 《바이올린소나타 제 9번》 제 1악장의 긴 코다는 독주 소나타라는 면모를 협주곡적인 풍으로 바꿔놓는 역할을 했고, 이것을 통해 제시부와 재현부에 종속된 형식적인 구간이 아닌 독립된 개별적인 한 구간으로 코다가 작곡되었다고 할 수 있다.

지금까지 살펴본 바이올린소나타에서 나타난 소나타악장형식의 다양한 예로서 《바이올린소나타 제 10번》에 대한 언급은 없었다. 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장의 제 1주제와 제 2주제의 조성관계를 보면 고전적 소나타악장형식을 잘 유지하고 있음을 알 수 있다. 그러나 제 1악장에서 음형과 주제가 제시되면 그것을 그대로 다른 악기 또는 다른 성부에서 모방하는 대위적 모방 관계가 제 1주제와 제 2주제를 형성하는데 중심적인 역할을 하고

6) 김동화. “베토벤 바이올린소나타 제9번 ‘Kreutzer’의 분석적 연구”, 연세대학교 2002 학위논문, 22-23.

있다. 이런 구성은 소나타악장형식과 푸가기법의 결합으로 볼 수 있다(악보 6, 7 참조)⁷⁾.



<악보 6> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 1-2

두 개의 주제에서는 모방에 그쳤지만 경과구에서 푸가기법의 모습이 좀 더 확연하게 등장한다.



<악보 7> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 31-35

1797년부터 바이올린소나타 창작에서 제 1악장의 주제간의 조성관계 그리고 코다의 길이를 통한 변화를 시도하였던 베토벤은 1812년에 작곡한 마지막 《바이올린소나타 제 10번》에서는 푸가기법까지 포함하며 끊임없이 새로운 시도를 창작에서 보였다.

7) 임지윤. “베토벤 바이올린소나타에서 독주와 반주악기의 역할변화에 대한 연구”, 성신여자대학교 2019 학위논문, 35-37.

2. 베토벤 바이올린소나타 10곡 제 1악장을 기준으로 한 시기구분

본 논문 제 1장에서 다룬 바이올린소나타 10곡의 제 1악장 형식 변화과정을 기준으로 베토벤의 바이올린소나타 10곡의 시기구분을 제시하고자 한다. 우선적으로 바이올린소나타 각곡들의 작곡년도를 제외하고 제 1악장 제시부와 재현부의 주제 간의 조성관계만을 놓고 형식에 맞게 작곡했는지를 본다면, 바이올린소나타들에서의 형식적 변화의 내용은 아래에 표와 같이 묶어볼 수 있다.

	작품	유형 분류 기준
첫 번째 그룹	《바이올린소나타 제 1번》 《바이올린소나타 제 2번》 《바이올린소나타 제 5번》 《바이올린소나타 제 6번》 《바이올린소나타 제 10번》	주제 간의 조성관계가 관계조 안에 있는 곡
두 번째 그룹	《바이올린소나타 제 3번》 《바이올린소나타 제 4번》	재현부에서 두 주제가 원조로 뚜렷하게 재현되지 않는 곡
세 번째 그룹	《바이올린소나타 제 7번》 《바이올린소나타 제 8번》	재현부 제 2주제 재현이 원조로 이루어지지 않고 코다에서 원조로 복귀한 곡
네 번째 그룹	《바이올린소나타 제 9번》	전체적으로 소나타악장형식의 표준적 내용을 따르지 않은 곡

<표 3> 제 1악장 제시부와 재현부에서 주제 간의 조성관계로 본 10곡의 유형 분류

첫 번째 그룹에 해당되는 곡들은 표 1에서 제시한 표준적인 소나타악장형식의 기준에 부합하고 또한 주제 간의 조성 관계도 관계조 안에 있는 곡들이다. 《바이올린소나타 제 5번》, 《바이올린소나타 제 6번》 그리고 《바이올린소나타 제 10번》의 창작년도는 《바이올린소나타 제 1번》과 《바이올린소나타 제 2번》보다 몇 년 뒤이지만, 조성간의 관계만 보았을 때는 첫 번째 그룹의 기준에 부합한다(표 2, 참조).

두 번째 그룹에 해당되는 곡들은 재현부에서 두 주제가 원조로 뚜렷하게 재현되지 않는 곡들이다. 《바이올린소나타 제 3번》 같은 경우는 원조로 시작되었지만 짧은 시간 후에 다른 조로 전조를 보인다. 《바이올린소나타 제 4번》 같은 경우는 재현부의 제 2주제가 아예 원조로 시작되지 않는다.

세 번째 그룹에 해당되는 곡들은 재현부의 제 2주제 재현이 원조로 이루어지지 않다가 코다에서 원조로 복귀한 곡들이다.

네 번째 그룹에 해당되는 《바이올린소나타 제 9번》은 대표조성이 A장조인데 이는 제시부의 제 1주제 조성이 아니다. 그 후 재현부에서도 A장조로 주제들이 재현되지 않는다. 재현부의 마지막인 코다까지 원조가 아닌 원조의 같은 으뜸조로 끝맺음을 한다. 이 곡은 앞에서 이미 언급한 바와 같이 전체적으로 소나타악장형식의 표준적 내용을 찾아보기 어렵다.

제 1악장에서의 이러한 주제들의 제시와 재현 조성관계로만 보았을 때 표 3에 제시한 그룹화가 가능하다. 하지만 시기구분을 할 때에는 창작년도를 완벽하게 배제할 수 없다. 그러므로 베토벤 바이올린소나타들 중 형식의 변화가 많았던 작품의 창작년도 그리고 같은 작품번호 안에 묶여 있는 작품들까지 고려하여 시기 구분을 제시한다면, 다음과 같은 구분이 가능할 것이다(표 4, 참조).

시기 구분	곡명
제 1기	《바이올린소나타 제 1번》 (1797-1798) 《바이올린소나타 제 2번》 (1797-1798) 《바이올린소나타 제 3번》 (1797-1798)
제 2기	《바이올린소나타 제 4번》 (1800) 《바이올린소나타 제 5번》 (1800-1801)
제 3기	《바이올린소나타 제 6번》 (1801-1802) 《바이올린소나타 제 7번》 (1801-1802) 《바이올린소나타 제 8번》 (1801-1802)
제 4기	《바이올린소나타 제 9번》 (1802-1803) 《바이올린소나타 제 10번》 (1812)

<표 4> 베토벤 바이올린소나타 10곡의 시기구분

제 1악장에서 주제 간의 조성관계로 보았을 때(표 2, 참조) 《바이올린소나타 제 1번》, 《바이올린소나타 제 2번》 그리고 《바이올린소나타 제 3번》은 제 1기이다. 《바이올린소나타 제 3번》은 앞에서 언급한 바와 같이 재현부에서 예외적인 모습을 잠시 보여 표 3에서는 두 번째 그룹에 속했지만, 같은 작품번호 12에 묶인 세 곡들 중 하나이므로 제 1기에 포함 시킨다. 제 1기의 곡들과 비슷한 시기에 작곡되었지만, 《바이올린소나타 제 4번》은 표 3에서 두 주제 간의 조성관계에서 예외적인 모습을 보이는 두 번째 그룹에 속해있으므로 제 2기를 나누는 첫 번째 곡으로 본다. 《바이올린소나타 제 5번》은 제 1악장에서 굉장히 고전적인 내용을 가져 표 3에서는 첫 번째 그룹에 묶어 두었었지만, 작곡년도가 《바이올린소나타 제 4번》과 같은 시기이므로(표 4, 참조) 제 2기에 둔다. 그리고 《바이올린소나타 제 5

번》 전체 악장 구성에서는 새로운 시도가 있으므로 표 3에서의 첫 번째 그룹을 벗어나 제 2기에 속한 작품으로 볼 수 있다. 《바이올린소나타 제 5번》은 총 4악장 구성으로 제 3악장에서 스케르초를 도입했다. 이러한 시도들은 이전까지 작곡한 바이올린소나타들에서 전혀 보이지 않았던 내용이므로 《바이올린소나타 제 5번》을 제 2기로 넣기에 충분한 타당성을 준다.

《바이올린소나타 제 6번》은 표 3에서는 전형적인 소나타악장형식을 따른 작품으로 첫 번째 그룹으로 묶었지만, 《바이올린소나타 제 7번》 그리고 《바이올린소나타 제 8번》과 같은 작품번호로 묶여있기 때문에 제 3기의 첫 번째 곡으로 둔다. 《바이올린소나타 제 7번》을 제 3기로 본 이유는 앞에서 설명한 것과 같이 제 1악장 재현부 조성관계의 특별함 때문이었다(표 2, 참조). 그러한 내용이 없는 《바이올린소나타 제 6번》에서는 다악장 구성으로 보았을 때, 협주적인 즉 소나타와 협주곡 결합으로 볼 수 있는 새로운 시도를 확인할 수 있다. 《바이올린소나타 제 6번》의 제 2악장에서는 바이올린과 피아노에서 카덴차 풍의 선율이 나오며 협주적인 양식이 등장한다.⁸⁾ 이러한 내용은 《바이올린소나타 제 7번》과 함께 《바이올린소나타 제 6번》을 제 3기로 묶을 수 있는 근거가 된다. 《바이올린소나타 제 8번》은 《바이올린소나타 제 7번》과 작품번호가 같을 뿐 아니라 제 1악장에서의 두 주제 간의 조성관계가 지금까지의 바이올린소나타들과는 차별화된 내용을 보인다. 앞에서 설명한 바와 같이 제 1주제 제시가 G장조 그리고 제 2주제가 d단조로 제시되어 먼 조의 관계를 형성한다. 재현부에서도 원조로 제 2주제가 재현되지 않는다. 표준적 내용을 벗어난 이러한 주제간의 조성관계는 《바이올린소나타 제 8번》을 《바이올린소나타 제 7번》과 같은 시기로 묶어볼 수 있는 이유가 된다.

마지막 시기구분인 제 4기에 해당되는 곡은 《바이올린소나타 제 9번》과

8) 이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 ‘크로이처’> 연구”, 성신여자대학교 2012 학위논문. 23.

《바이올린소나타 제 10번》이다. 《바이올린소나타 제 8번》보다 1년 뒤에 작곡한 《바이올린소나타 제 9번》은 본 논문 제 1장에서 언급했듯이 조성적인 면에서 10곡의 바이올린소나타 중에서 그 변화의 폭이 가장 크다. 《바이올린소나타 제 10번》은 제 1악장 주제간의 조성의 관계로만 보았을 때는 표 3의 첫 번째 그룹에 속하는 작품으로 보이지만, 푸가를 수용하는 모습은 바이올린소나타 창작에서 처음으로 등장했다. 이는 피아노 소나타 후기의 모습이고 그러므로 《바이올린소나타 제 9번》과 함께 마지막 창작시기로 묶어볼 수 있다.

3. 《바이올린소나타 제 3번》과 《바이올린소나타 제 10번》, 제 1악장 분석

1) 《바이올린소나타 제 3번》 전체형식 개괄

베토벤 《바이올린소나타 제 3번》은 Op. 12에 포함된 세 번째 곡이다. 이 곡은 빈의 알타리아(Artaria)사에서 1799년에 출판되었다. Op. 12의 세 곡은 베토벤의 스승이었던 살리에리(Antonio Salieri, 1750-1825)에게 헌정되었다. 이 곡은 1798년 3월 29일 바이올리니스트 이그나츠 슈판치히(Ignaz Schuppanzigh, 1776-1830)가 초연했다.⁹⁾ 《바이올린소나타 제 3번》의 다악장 구성 형식을 정리하면 아래의 표와 같다.

악장구성	빠르기	조성	형식	박자
1	Allegro con spirito	E ^b	소나타악장형식	4/4
2	Adagio con molta espressione	C	3부 형식	3/4
3	Allegro molto	E ^b	론도 형식	2/4

<표 5> 베토벤 《바이올린소나타 제 3번》의 전체형식

베토벤 《바이올린소나타 제 3번》은 전형적인 3악장 구성을 가지고 있다. 제 1악장은 소나타악장형식, 제 2악장은 3부 형식 그리고 제 3악장은 론도 형식이다. 각 악장의 조성은 제 1악장은 E^b장조, 제 2악장은 C장조 그리고 제 3악장은 원조인 E^b장조로 돌아온다(표 5, 참조). 제 1악장 조성과 제 2악장의 조성관계는 3도 관계이다. 이러한 조성관계는 이미 앞에서 언급했던 것과 같이 같은 작품번호에 묶인 곡들의 조성관계를 보았을 때 이전에 없었던 새로운 조성관계이다. 같은 작품번호 안에 있는 《바이올린소나타 제 1번》은 제 1악장과 제 2악장의 조성관계에서 원조(D장조)와 딸림조(A장조)

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

관계를 이루고 《바이올린소나타 제 2번》의 제 1악장과 제 2악장 조성관계는 원조(A장조)와 같은 으뜸음조(a단조) 관계이다. 이를 통해 《바이올린소나타 제 3번》의 전체형식은 고전적인 형식을 따르고 있지만, 같은 작품번호 12에 속한 나머지 두 곡과는 다르게 악장 간의 조성적인 면에서 새로운 시도를 했다는 것을 확인할 수 있다.

2) 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장 분석

《바이올린소나타 제 3번》의 제 1악장은 제시부, 발전부 그리고 재현부로 이루어진 전형적인 3부 구성이다. 소나타악장형식에 의한 제 1악장의 세부적 구조를 아래의 표를 통해 제시한다.

세부구조		마디	조성
제시부	제1주제	1-13	E^b
	경과구	13-28	$E^b - b^b$
	제2주제	29-58	$B^b - E^b$
	종결구	58-67	E^b
발전부	제1부분	68-81	$c - g - c$
	제2부분	81-96	$c - b^b$
	재경과구	97-103	$C^b - E^b$
재현부	제1주제	104-115	$E^b - A^b$
	순환경과구	115-124	$A^b - E^b$
	제2주제	125-154	$E^b - f$
	코데타	154-163	A^b
종결구		163-173	E^b

<표 6> 베토벤 《바이올린소나타 3번》 제 1악장 형식 분석

제시부에서는 두 개의 주제가 E^b 장조와 B^b 장조의 딸림조의 관계로 제시된다. 앞 장에서는 이러한 근거를 바탕으로 《바이올린소나타 제 3번》을 초기의 고전적 모습을 따르는 제 1기로 시기 구분한 바 있다. 이러한 제시부의

조성들은 재현부 제 1주제와 제 2주제 재현이 원조인 E^b장조로 이루어져 다시 한 번 《바이올린소나타 3번》 제 1악장이 고전적인 모습을 잘 따르고 있음을 뒷받침한다. 발전부는 제시부의 제 1주제와 제 2주제의 주요동기를 가지고 발전시키는데, 발전된 주제적 요소에 따라 발전부는 다시 2개의 부분으로 나뉘볼 수 있다(표 6, 참조).

《바이올린소나타 제 3번》의 제 1악장 제시부의 제 1주제는 총 13마디로 a(마디 1-4)+b(마디 5-8)+b'(마디 9-13)로 볼 수 있는 세 부분으로 나눌 수 있는 3부 형식 대조악절(contrast period)이다. 마디 1부터 마디 2는 제 1주제의 주요동기(이하 동기a라 명명)이다. 동기a는 음형x와 음형y로 다시 나뉘 볼 수 있다. 음형x는 16분음표 셋잇단음표에 의한 하행하는 형태의 분산화음이 긴 음가로 마무리된다. 음형y의 시작부분은 음형x의 시작에 대한 응용으로 분산화음으로 상행하는데 E^b에서 세 옥타브 올라가 e^{b2}에 도달한 후 d²로 내려온다. 음형x가 도약하행이 특징이라면, 음형y의 시작부분은 음형x의 분산화음 셋잇단음표의 음형을 가지고 있지만 끝나는 부분에서 온음계적으로 순차하행하는 선율적 특징을 가지고 있다. 두 음형이 연결된 동기a는 바로 한 번 더 반복 되어 악절a를 구성한다(악보 8, 참조). 그 다음 마디 5에서 새로운 동기b가 시작된다. 동기b는 4분음표의 b^{b2}제시 후 g²로 하행, 이 두 음의 한음 낮춘 동형진행을 16분음표로 연주한 후 8분음표의 스타카토 e^{b2}로 마무리한다. 이 동기b를 악기 간에 서로 주고받으면서 마디 8까지의 악절b를 구성한다. 악절a는 피아노가 주제를 연주하고 바이올린이 보조적으로 첨가가 되는데, 악절b는 두 악기가 서로 대화를 하듯이 주고받으며 선율선이 만들어진다. 그러므로 악절a와 악절b는 두 악기간의 짜임새에 있어 다르다. 마디 8에서 약종지가 나오는 이유는 마디 9부터 다시 악절b의 짜임새를 반복해줄 것이기 때문이다(악보 8, 참조).

<악보 8> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 1-8

이 곡의 제 1악장 제 1주제가 3부형식이여도 마디 9부터는 단지 짜임새만 바뀌준 두 개의 악기를 연장, 확장시키는 부분이기 때문에 진짜 핵심적인 제 1주제는 마디1-8까지로 볼 수 있다. 마디 9부터 마디 13까지는 악절b에 대한 반복 및 확장으로 악절b'이다. 악절b'의 짜임새는 악절b에서 피아노가 했던 걸 바이올린이 먼저 연주하고 피아노가 받아주는 형태로 피아노와 바이올린의 역할교환으로 되어있다. 악절b'는 E^b장조의 강중지로 제 1주제를 끝맺는다.

제 2주제는 마디 29부터 마디 58까지로 총 30마디이다. 제 2주제는 마디 44를 기준으로 두 개의 부분으로 나뉜다. 이런 분석의 이유는 마디 44 이하가 주제적 특징을 명확히 보여주지 않기 때문이다. 마디 44 이하는 제 2주제에

있었던 음악적 요소와 음형들을 가지고 제 2주제의 제시를 확보하고 종결해 주는 내용으로 볼 수 있다. 마디 29부터 마디 44까지는 짜임새를 통하여 마디 36을 기준으로 두 개의 부분으로 나뉘 볼 수 있다. 마디 29부터 마디 36까지는 바이올린이 먼저 제 2주제를 제시하고 피아노의 왼손이 대선율을 연주한다. 바이올린이 연주한 제 2주제와 피아노의 대선율을 마디 37 이하에서는 모두 피아노가 맡아 연주하는 음색적 변화를 보인다. 그러므로 마디 37 이전의 8마디는 음악적으로 제 2주제의 핵심적인 부분이다. 제 2주제는 제 1주제와 같이 대조악절이라는 구조적 분석이 적합하지 않다. 여덟 마디 길이의 제 2주제는 마디 29-30 두 마디에 담긴 음악적 내용에 대한 변형, 즉 모티브가공작업으로 구성된 것이라 할 수 있다.

주요동기

음형α

음형β

음형β'

반음계적上行

대선율

음형β의 변형

음형β'의 변형

대선율

CM : V₇ i⁶ i B^b : V₇ I⁶ I

온음계적下行

V

<악보 9> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 29-36

제 2주제를 시작하는 첫 마디인 마디 29에는 주요음형이 두 개 포함되어 있다. 짧은 음형의 분산화음을 음형 α 그리고 점 4분음표의 긴 음가로 시작하여 두 개의 하행하는 16분음표를 갖는 음형을 음형 β 로 본다. 바로 다음 점 4분음표 제시 후 바로 하행하지 않고 1도 상행 후 3음 순차하행하고 다시 4분음표로 1도 상행하는 음형 β 를 바탕으로 둔 변형된 음형 β' 가 마디 30에서 연주된다. 그렇게 마디 29-30까지 두 마디 동기가 만들어진다. 마디 31은 스타카토와 분산화음을 특징으로 하는 음형 α 에서 스타카토를 반음계 진행과 결합한 변형이다. 마디 32는 제 2주제 첫 프레이즈의 후반부이기 때문에 큰 특징을 가지지 않는다. 마디 33부터는 제 2주제 첫 프레이즈(마디 29-32)의 음형과 음악적 내용을 가지고 변화된 모습들이 나온다(악보 9, 참조). 마디 33의 첫 번째 음형은 점 4분음표의 f^2 에서 1개의 8분음표의 $b\flat^1$ 로 하행하여 음형 β 의 변형 형태를 가진다. 마디 33의 두 번째 음형은 음형 β' 를 음가축소와 리듬분할로 변형시켰다. 마디 35에서 8분음표의 온음계적인 하행은 분산화음의 음형 α 를 리듬가를 유지하면서 온음계 진행으로 변화시켰다. 또한 음형 α 의 상행을 반진행으로의 변형도 포함시켰다. 마디 33에서 피아노의 왼손 또한 앞의 마디 29처럼 대선율을 만들어준다(악보 9, 참조). 이 피아노 왼손 베이스의 대선율은 마디 37에서 짜임새를 바꿔줄 때에도 지속된다. 마디 37에서는 바이올린이 해줬던 선율을 피아노의 오른손이, 피아노의 오른손이 했던 반주를 바이올린이 받아서 해주는데 바이올린이 받아줄 때에는 피아노처럼 음정의 폭을 옥타브로 하지 않고 짧은 음형 안에서 리듬패턴만 가지고 간다. 제 1주제와 제 2주제를 연결하는 경과구는 마디 13부터 마디 28까지 총 16마디인데 짜임새의 차이로 두 부분으로 나뉜다. 마디 13부터 마디 22는 첫 번째 부분으로 피아노 상성부가 주요음형을 연주하며 시작한다. 경과구 첫 번째 부분의 주요음형은 마디 8에서 제 1주제 악절b의 선율을 마무리 해줬던 음형의 모방과 보조음을 포함시켜 변형된 형태이다. 이러한 주요음

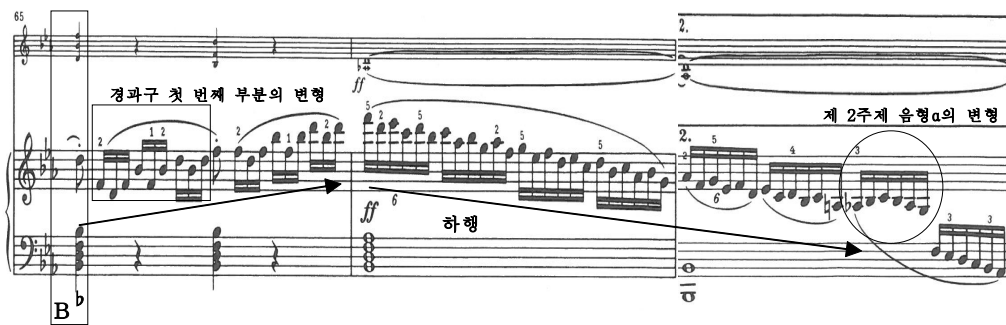
형을 세 번 반복해주고 두 마디의 프레이즈를 만들어서 바이올린과 피아노 하성부의 반주와 함께 연주한다. 이를 통해 제 1주제에서 보여준 음형을 경과구에서 한 번 더 정리하고 마무리하고 있음을 알 수 있다. 그 후 피아노 상성부와 바이올린의 악기의 짜임새만 바뀌어 두 악기가 역할 교환하여 연주하다가 마디 17에서 역할을 교환했던 두 악기가 유니즌으로 경과구의 주요음형을 두 번 연주한다. 마디 18부터 마디 22까지는 경과구 첫 번째 부분의 주요음형에서 파생 및 변형된 부분으로 전조과정이다. 스포르잔도를 동반한 유니즌으로 첫 박에서 조성을 제시하고 그 조성을 피아노의 양성부에서 분산화음으로 보조음을 가지고 16분음표 여섯잇단음표로 하행하고 상행하며 아르페지오로 펼쳐주는데 두 마디 단위로 두 번 반복된다. 그 후 마디 22에서 마디 23으로 넘어가기 위한 반음계적 상행을 한다. 마디 20부터 원조인 E^b에서 제 2주제와 같은 으뜸조인 b^b으로 가기 위한 과정을 갖는다. 마디 23부터 경과구의 두 번째 부분으로 바이올린이 두 마디 동기를 연주하며 운용해준다. 이 두 마디의 동기는 제 2주제에서 나오는 음형β와 음형α의 8분음표 4개의 상행과 유사한 선율라인을 가지고 있다. 이것을 통해 경과구의 두 번째 부분은 제 2주제가 나올 것을 음악적인 요소를 통해 미리 예견해주고 연결해주는 역할을 하고 있음을 알 수 있다. 마디 25부터 피아노 상성부와 바이올린이 유니즌으로 주요 동기를 함께 연주하고 프레이즈를 마무리 짓는 마디 28의 후반부를 끝으로 제 2주제로 넘어간다.

마디 58부터 마디 67은 제시부를 마무리하는 종결구이다. 종결구는 주제적 요소를 어떤 것을 가져와 종결시켰냐에 따라서 마디 64를 기준으로 두 부분으로 나뉜다. 마디 58부터는 제시부 종결구의 전반부이다. 제 1주제 동기b를 변형한 형태의 선율이 피아노의 상성부에서 계속해서 연주되고 피아노 중간성부에서 8분음표인 B^b이 지속적으로 나와 긴장감을 더한다. 바이올린은 짧은 형태의 8분음표로 간단하게 선율을 뒷받침한다(악보 10a, 참조).



<악보 10a> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 59-60

마디 64부터 마디 67은 제시부 종결구의 후반부이다. 종결구 후반부는 제시부의 대표조성인 E^b의 딸림조인 B^b화음을 4분음표로 피아노 하성부와 바이올린이 동시에 강박에 연주하며 시작한다. 그 후 피아노의 상성부가 제시부 경과구 첫 번째 부분 마디 18에 있었던 2도 간격의 보조음을 가진 여섯잇단음표를 3도 간격의 보조음을 가진 셋잇단음표로 변형시켜 B^b화음으로 화음적인 분산화음을 연주한다(악보 10b, 참조).



<악보 10b> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 65-67

제시부 경과구에서는 보조음이 화음에 포함되지 않는 2도 간격이었지만 종결구 후반부에서는 3도 간격의 보조음으로 변형시켜 같은 화성의 3음이 명

확히 보인다. 이러한 변형 형태를 보아 종결구 후반부는 경과구에 있었던 것을 음정확장하면서 조성적인 내용을 확립시키고 종지의 조성을 마무리하는 부분으로 볼 수 있다. 마디 66부터 3도 간격의 보조음을 가진 여섯잇단음표 16음표가 반복해서 2마디 동안 나오고 마디 67의 마지막에서 제시부 제 2주제 음형 a 를 연상시키는 음형 연주 후 16분음표 셋잇단음표가 순차 하행하며 제시부의 종결구가 끝이 난다(악보 10b, 참조).

재현부는 마디 104부터 마디 163까지이다. 마디 104부터 마디 114까지의 재현부 제 1주제는 제시부 제 1주제에 비해서 선율과 반주부에서 조금의 리듬적인 변화가 보이고 길이가 전체적으로 축소된 것을 제외하고는 크게 변화가 없다. 그런데 그 재현을 시작할 때에는 제시부에서의 못갓춘마디에 있었던 동기 a 가 갓춘마디로 나온다. 마지막에 마디 111부터 마디 114까지 원조(E^b)와의 4도관계 전조(A^b)를 보여주며 순환경과구로 넘어간다. 재현부 제 2주제는 마디 125부터 마디 154까지로 제시부와 음악적인 구조와 짜임새는 동일한 진행을 보이지만 조성적인 면에서 다르다. 제시부 제 2주제(B^b)에서는 5도 관계 전조(E^b)가 마지막에 있었지만 재현부 제 2주제는 마디 140까지 원조와 동일하게 가다가 마디 143부터 2도 관계 전조(f)가 일어난다. 제 2주제 마디 140 이하부터 원조로 끝내지 않고 굳이 2도 관계 전조를 보이고 그 이후에도 명확한 조성을 확립하지 않는 근거는 제시부 제 2주제에서 마디 44 이하가 주제적인 내용의 제시가 아니라 제 2주제 제시한 것을 마무리하고 종결구로 넘어가는 제 2주제 안에서의 경과구 역할을 했기 때문이다. 마디 143부터 2도 관계 전조($E^b \rightarrow f$)가 일어나고 마디 146부터 재현부 제 2주제의 마지막인 마디 154까지는 수많은 전조로 조성을 확립하기 어렵다. 이 부분 또한 조성을 제외하고 제시부 제 2주제의 음악적인 요소는 동일하게 재현된다.

마디 115부터 마디 124까지 연주되는 재현부의 순환경과구는 제시부의 경

과구와 주요음형과 짜임새는 비슷하지만 전체적인 길이와 조성적인 면으로
 는 차이가 있다. 제 1주제와 동일한 조성(E^b)을 보인 후 마디 20부터 제 2
 주제 조성(B^b)의 같은 으뜸조(b^b)로 전조했던 제시부의 경과구와 다르게 순
 환경과구는 이미 제 1주제의 마지막 부분에서 4도 관계 전조(A^b)가 되어
 순환경과구를 시작하고 마지막에 제 2주제를 시작하기 위해 원조(E^b)로 돌
 아옴으로 차이를 보여준다. 원조(E^b)를 유지한 채 바로 순환경과구로 들어
 가지 않고 4도 관계 전조(A^b)를 보였다가 마디 119부터 원조로(E^b) 돌아온
 이유는 총 10마디의 짧은 순환경과구이지만, 그 안에서 전조를 보이며 음악
 적인 흥미와 긴장감을 형성하며 음악적인 수식을 해주기 위함으로 볼 수 있
 다. 제시부의 경과구는 제 1주제보다 긴 길이로 주제선율을 제시와 전조하는
 과정을 아르페지오적인 연주로 길게 늘어뜨려 크게 두 부분으로 나뉘었다.
 이에 반해 순환경과구는 경과구의 두 부분을 짧게 축소 시켰다. 첫 번째 부
 분은 마디 115에서 마디 121까지로 제시부 경과구와 동일하게 진행 및 악기
 간의 주제선율을 두 마디 간격으로 주고받다가 마디 120부터 원조(E^b)로 전
 조하여 한마디 간격으로 주제선율을 악기간에 주고 받는게 한 번 더 나타나
 고 마디 121에서 함께 두 악기가 유니즌으로 주제선율을 연주하고 두 번째
 부분인 마디 122로 넘어간다. 마디 122에서 마디 124까지는 순환경과구의
 두 번째 부분이다. 제시부 경과구 두 번째 부분의 프레이즈를 마무리 짓는
 마지막 마디만 가져와서 동일하게 반음계적 상행을 보인 후 자연스럽게 제
 2주제로 넘겨주기 위해 프레이즈의 마무리를 보인다.

마디 68부터 마디 103까지는 발전부이다. 발전부는 발전된 주제적 요소에
 따라 크게 2개의 부분과 재경과구로 나뉘볼 수 있다. 제 1부분은 마디 68부
 터 마디 81까지이다. 마디 68부터 제시부 종결구 후반부와 유사한 음형을
 피아노 상성부에서 c단조로 전조하여 6마디 동안 연주하고 마디 74부터 제
 2주제 음형a의 순차진행 및 반진행을 결합한 여섯잇단음표의 변형된 음형을

만들어 4번 반복하여 선율선을 만든다. 그 선율선을 마디 79까지 5마디 동안 피아노 상성부와 바이올린이 주고받으며 발전시킨다. 제1부 제 2주제에서도 이러한 음형a의 변형이 마디 44부터 나왔었는데 그때 피아노 하성부에서 반복적으로 나왔던 8도간격 8분음표 반주와는 다르게 발전부 제 1부분에서는 스포르잔도로 피아노 상성부에서 2분음표의 긴 음가 후 5도 도약상행한 점4분음표 음에서 다시 8분음표로 5도 도약하행하는 선율선과 같은 반주부를 집어넣어 긴장감을 더하고 음형a의 변형음형을 발전시킨다(악보 11a, 참조).

<악보 11a> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 74-75

발전부의 제 2부분은 마디 81부터 마디 96까지이다. 총 16마디 동안 제 1주제 동기b를 바탕에 두고 발전시킨다. 제 1주제에서는 동기b가 피아노 상성부에서 시작되어 바이올린과 동기b를 주고받으며 선율선을 만들었다. 그러나 발전부 제 2부분은 동기b의 변형 선율이 바이올린에서 시작되어 혼자서 세 마디의 선율선을 만들고 마디 86부터 피아노 하성부에서 똑같은 선율을 이어받아 연주, 그리고 마디 90부터 그 선율을 피아노 상성부에서 받아 연주하며 동기b를 발전시켰다. 그리고 긴장감을 주기 위해 반주부로 피아노 중간 성부와 상성부 총 2개의 성부가 8도 간격의 지속음을 사용하여 동기b

의 변형 선율을 받춰준다. 또한 지속음 외에도 마디 81 피아노 베이스에서 지속되는 8분음표 스타카토로 2도하행 및 순차적으로 3음 상행하고 3도 간격으로 3음 하행하는 베이스 반주 선율이 마디 85부터는 피아노의 상성부에서 3도간격의 화음으로 변형, 발전되어 제 1주제 동기b 변형선율과 주고받듯이 연주되며 선율을 뒷받침하고 더 나아가 마디 89에서는 피아노의 베이스와 바이올린에서 병진행으로 반주되어 동기b의 발전을 돕는다(악보 11b, 참조).

The image shows a musical score for the first movement of the Violin Sonata No. 3, Op. 35, by Johannes Brahms. The score is in G minor, 4/4 time. It features a piano accompaniment with a bass line and a treble line. The piano part includes a '제 1주제 동기b의 발전' (Development of the first theme motif) and a '반주부의 발전' (Development of the accompaniment). The violin part includes a '계속되는 지속음' (Continuing sustained note) and a '동기b의 변형' (Transformation of the motif). The score is annotated with various musical terms and symbols, including '계속되는 지속음', '반주부의 발전', '동기b의 변형', and '병진행 반주'.

<악보 11b> 《바이올린소나타 제 3번》 제 1악장, 마디 83-91

마디 97부터 마디 103까지는 발전부의 재경과구로 원조로 전조하고 제 2주제 주요동기를 가져와 변형 및 확장시켜 발전부를 종결시킨다.

마디 154부터 마디 163까지 재현부의 코데타로 제시부의 종결구를 축소하고 조성만 다르게 하여 재현된다. 마디 164 이하는 제 1악장의 종결구로 제 1주제 동기b와 제 2주제의 음악적 요소를 변형해서 번갈아가며 재현하여 원조로 마무리한다.

3) 《바이올린소나타 제 10번》 전체형식 개괄

《바이올린소나타 제 10번》은 베토벤이 피에르 로드(Pierre Rode, 1774-1830)와 루돌프 대공(Archduke Rudolf, 1788-1831)을 위해 작곡한 곡으로 헌정은 루돌프 대공에게 되었다. 1812년 12월 19일 로프코비츠 후작(Franz Josef von Lobkowitz, 1772-1816)의 저택에서 루돌프 대공의 피아노와 피에르 로드의 바이올린으로 초연이 이루어졌고 1816년에 출판되었다.¹⁰⁾ 《바이올린소나타 제 10번》의 다악장 구성 형식을 정리하면 아래의 표와 같다.

악장구성	빠르기	조성	형식	박자
1	Allegro Moderato	G	소나타악장형식	3/4
2	Adagio espressivo	E ^b	2부 형식	2/4
3	Scherzo Allegro	g	복합 3부 형식	3/4
4	Poco Allegretto	G	변주곡 형식	2/4

<표 7> 베토벤 《바이올린소나타 제 10번》의 전체형식

베토벤은 3악장 구성의 《바이올린소나타 제 3번》보다 14년 뒤에 작곡한 《바이올린소나타 제 10번》을 총 4악장 구성으로 작곡했다. 제 1악장은 소나타악장형식, 제 2악장은 2부형식, 제 3악장은 복합 3부형식 그리고 제 4악장은 변주곡형식이다. 베토벤 바이올린 소나타 10곡 중 《바이올린소나타 제 3번》을 포함하여 총 7곡의 마지막 악장을 론도형식으로 작곡하였던 것에 반해, 《바이올린소나타 제 6번》의 마지막 악장인 제 3악장과 이 곡의 마지막 악장만 변주곡 형식으로 작곡하여 특별함을 부여하였다. 각 악장의 조성은 제 1악장은 G장조, 제 2악장은 E^b장조, 제 3악장은 g장조 그리고 제 4악장은 원조인 G장조로 돌아온다(표 7, 참조). 악장간의 조성관계에서 3도 관계의 낭만적 조성관계를 보였던 《바이올린소나타 제 3번》과 같이 이

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

곡 또한 제 1악장 조성인 G장조와 E^b장조인 제 2악장의 조성관계는 3도 관계이다.

4) 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장 분석

《바이올린소나타 제 10번》의 제 1악장은 제시부, 발전부 그리고 재현부로 이루어진 3부 구성으로 총 281마디이다. 여기서 재현부 종결구부터 코다 끝까지 보았을 때 끝나는 부분만 총 64마디로 코다가 상당히 긴 편에 속한다. 종결구 길이가 총 11마디인 《바이올린소나타 제 3번》과 비교했을 때, 이 곡이 시기적으로 후기에 속한 곡임을 표면적인 형식 도해만 보아도 알 수 있다. 먼저 소나타악장형식에 의한 제 1악장의 전체 구조를 아래의 표를 통해 제시한다.

세부구조		마디	조성
제시부	제1주제	1-19	G
	경과구	20-40	G-D
	제2주제	41-78	D-B ^b -D
	종결구	79-95	D
발전부	제1부분	96-116	g-B ^b -a-d-e
	제2부분	116-141	e-G
재현부	제1주제	141-158	G-E ^b
	경과구	159-179	G
	제 2주제	180-217	G-E ^b -G
	종결구	218-238	G
코다		238-281	G

<표 8> 베토벤 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장 형식 분석

표 8에서 확인할 수 있듯이 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장 제시부의 두 개의 주제는 G장조와 D장조로 딸림조 관계이다. 재현부에서 원조인 G장조로 제 1주제와 제 2주제의 재현이 이루어진다. 3도 관계로 낭만적 조성관계를 보인 악장간의 조성관계와는 다르게 제 1악장의 제시부와 재현부에서

두 주제간의 관계는 조성적인 면에서 고전적 소나타악장형식을 잘 따르고 있다. 발전부는 제시부 제 1주제의 음형과 제 2주제의 음형을 바탕에 두고 있다. 그 사용하는 주요 음형에 따라 발전부는 두 부분으로 나뉜다(표 8, 참조).

1 음형 a moderato. 주제선율 부분 I

Allegro moderato. 음형 a 모방 dolce 음형 b

7 음형 a 반복 3도 병진행 음형 b를 모방한 3성부

G: V₇ I

<악보 12> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 1-14

《바이올린소나타 제 10번》의 제 1악장 제시부 제 1주제는 총 19마디로 마디 6을 기준으로 두 개 부분으로 나뉘볼 수 있다. 제 1주제의 부분 I인 마디 1부터 마디 6은 두 개의 음형들(음형a와 음형b로 명명)이 음악적으로 중심에 있고, 이 음형들은 제 1주제의 핵심으로 볼 수 있다(악보 12, 참조). 마디 1의 바이올린 성부에서 4분음표인 b¹이 트릴 후 4도 상행하여 두 개의 8

분음표로 순차하행하고 다시 b¹으로 내려오는 음형을 a라 할 때, 마디 5에서 나오는 바이올린 성부에서 6개의 8분음표가 분산화음 형태로 나오는 음형을 b로 볼 수 있다. 바이올린과 피아노의 상성부가 음형a를 서로 모방하며 마디 3까지 연주한다. 그 후 마디 5부터 음형b가 나오며 마디 6에서 G장조의 정격 종지(Autheutic-Cadence)로 하나의 주제선율이 마무리된다.

제 1주제의 부분Ⅱ인 마디 6부터 마디 19는 부분 I에서 나온 음형을 반복하고 확장시킨 부분으로 볼 수 있다. 마디 6부터 마디 9까지는 마디 1부터 마디 3까지 나온 주제선율의 진행과 동일하지만, 악기의 짜임새만 바뀌 피아노 상성부가 먼저 음형a를 제시하고 바이올린이 모방하는 형태로 흘러간다. 마디 11부터 마디 19까지는 음형b의 발전 및 확장이다. 마디 11에서 6개의 8분음표가 3도 병진행으로 바이올린과 피아노 상성부에서 같이 제시되었다가 마디 13부터는 음형b를 모방한 피아노의 하성부까지 합류하여 총 세 개의 성부가 음형b의 분산화음을 연주한다(악보 12, 참조). 《바이올린소나타 제 3번》에서는 그 모습이 확연히 보이지 않지만, 일반적인 베토벤 바이올린 소나타에서는 한 악기가 주제를 제시하여 다른 악기가 주제를 받아 확장시키는 모습을 가장 많이 볼 수 있다.¹¹⁾ 그러나 《바이올린소나타 제 10번》의 제 1악장 제시부에서 두 악기가 모방관계로 제 1주제를 형성하고 확장시키는 것을 미루어보아 이 곡은 본 논문의 제 1장에서 언급한 바와 같이 푸가 기법과 관계한다는 것을 알 수 있다(악보 12, 참조).

《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장의 제 2주제는 마디 41에서 마디 78까지로 총 38마디이다. 제 2주제는 3부형식으로 이루어져있어 마디 41-58의 부분Ⅲ, 마디 59-71의 부분Ⅳ 그리고 마디 72-78의 부분Ⅴ로 나뉜다. 3부형식은 보통 가운데 부분만 앞뒤의 부분과 뚜렷한 대조를 보이지만¹²⁾, 제 2주제를 구성하는 3부형식은 세 부분 전체가 자신의 주요 음형에 따라 각각 독

11) 임지윤. “베토벤 바이올린소나타에서 독주와 반주악기의 역할변화에 대한 연구”, 27.

12) 허영한, 한미숙. 『조성음악의 형식 분석』, 37.

립적인 선율을 보이며 뚜렷한 대조를 보인다. 제 2주제의 악기 간 짜임새는 각 부분마다 주요음형을 기반으로 주제를 피아노가 제시한 후 바이올린과 짜임새가 바뀌어 한 번 더 주요 음형들을 연주 하는 것이 특징이다.

제 2주제의 부분Ⅲ(마디 41-58)에서 제 2주제의 주요음형을 갖고 있는데 경과음을 거쳐 3도 상행한 음을 긴음가로 끄는 특징을 갖는 음형을 음형c라 명명한다. 음형c는 4분음표 길이에 해당되는 순차적 두음 상행을 16분음표로 나누어 붓점리듬을 연상케 한 후 또 다시 2도상행 2분음표의 긴 음가로 마무리한다(악보 13, 참조). 부분Ⅲ(마디 41-58)은 주요음형c를 확장시켜 마디 41부터 피아노의 양성부에서 주제가 연주되고, 바이올린은 8분음표 셋잇단음표로 반주를 진행한다. 마디 49부터는 마디 41부터 마디 48까지와 동일한 진행이지만 두 악기간의 짜임새만 바뀌 바이올린이 주제를 연주하면 피아노의 양성부는 8분음표 셋잇단음표로 화음을 펼쳐서 반주역할을 진행하고 하성부에서 베이스로 화성적 반주를 해준다.

부분Ⅳ(마디 59-71)의 주요음형은 마디 59에서 마디 60에 나오는 음형d이다. 음형d는 더 작은 음형x를 기본으로 하고 이 음형의 변형 발전된 음악적 단위이다. 음형x는 셋잇단음표로 순차 상행+3도 상행을 한다. 이 음형을 역행하여 순차 하행+3도 하행을 보이는 음형x'는 음형x와 겹쳐서 연주된다. 음형x가 계속 부분 역행, 변형, 겹치기 출현으로 확장되어 음형d가 형성된다. 이 음형d는 동일한 패턴으로 부분Ⅳ에서 반복된다. 이러한 음형x를 기반한 음형d를 시작으로 마디 59부터 피아노 양성부가 주제를 연주하면 바이올린의 중음주법과 피아노 하성부의 점2분음표로 주제에 대한 화음반주를 진행한다(악보 13, 참조).

<악보 13> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 41-42, 마디 57-60, 마디 63-65, 마디 71-73

마디 63부터 짜임새가 바뀌어 바이올린이 음형d를 받아 연주한다. 이때 피아노의 상성부는 총 3마디 동안 같은 음으로 트릴반주를 하고 피아노의 하성부는 마디 64까지는 이전과 동일하게 점2분음표 화음반주를 하다가 마디 64부터 음형d를 기반으로 바이올린의 주제선율을 모방하여 병진행으로 반주한다(악보 13, 참조). 이러한 모방 대위적인 기법이 제 2주제 제시에서도 등장하는 것으로 보아 푸가형식이 이 곡의 진행에 중요한 것임을 확인할 수 있다. 부분Ⅳ는 마디 66-71까지 B^b장조에서 D장조로 전조하는 짧은 종결구가 따라온다. 이에 이어 등장하는 마디 72 즉 부분Ⅴ(마디 72-78)는 주요음형인 음형e로 시작한다. 4분음표 제시 후 8분음표 셋잇단음표의 펼친 화음

이 나오고 4분음표로 마무리 하는 음형e의 반복을 피아노 상성부가 먼저 연주한 후 마디 76부터 바이올린이 이 음형을 받아 연주하며 제 2주제 제시를 마무리 한다(악보 13, 참조).

제 1주제와 제 2주제 제시에서 단편적 부분적으로 드러난 모방기법은 이 곡의 제 1악장 제시부의 경과구에서 좀 더 잘 드러난다. 마디 20부터 마디 40까지는 두 주제와 길이상 맞먹는 21마디의 경과구이다. 경과구는 마디 33을 기준으로 두 부분으로 나뉘는데, 각 부분을 대표하는 짧은 주된 음형을 제시하고 제 1주제와 제 2주제 구성에서 중요했던 모방기법을 통해 악기 간에 주고받는다. 경과구 전반부의 주된 음형은 마디 20부터 마디 22까지의 피아노 상성부이다. 8분음표의 b¹음이 곧바로 2도 하행하여 같은 음을 8분음표로 6번 반복하고 곧바로 4도 상행 후 6번 반복하는데, 마지막 음을 점 4분음표로 확장하고 보조음으로 수식하면 음악적 단위가 형성한다. 이러한 음형을 제시한 후 그대로 혹은 리듬만 따서 다른 악기가 동도모방하는데, 마디 32까지 피아노 상성부와 바이올린이 주고받으며 모방한다. 경과구 후반부의 주요 음형은 마디33-34 피아노 상성부에서 나타난다. e²음에서 6도 하행하여 8분음표 셋잇단음표로 반음계적 상행 후 4분음표와 2분음표의 긴 음가로 상행하며 마무리 짓는다. 경과구 후반부의 주요음형 모방은 주요음형 제시 후 다른 악기가 그 음형을 모방하는 전반부의 모방방식과는 조금 다르다. 근접모방(Streeto)을 사용해 음형이 끝나지 않은 상태에서 다른 악기가 주요음형을 겹치듯이 모방하며 마디 38까지 주고받으며 긴장감을 유발한다(악보 14, 참조).

<악보 14> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 20-25, 마디 31-35

마디 38부터 피아노의 상성부와 하성부가 D장조 스케일로 각각 하행 및 상행을 하며 경과구에서 자연스럽게 마디 41부터인 제 2주제로 넘어가도록 도와준다.

제시부의 종결구는 마디 79부터 마디 95까지로 피아노 상성부와 바이올린 성부가 6도 병진행으로 시작한다. 마디 84의 세 번째 박부터 마디 85의 두 번째 박까지 종결구의 주요 음형이 등장한다. 이 음형은 제 1주제 음형a에서 파생된 음형a의 변형이다. 음형a에서 2개의 음이 4도 도약상행 후 3개의 음이 하행되었다면 변형된 음형에서는 3개의 음이 순차상행 후 2개의 음이 순차하행하는 것으로 변형되었다. 이러한 음형a의 변형이 마디 88까지 계속되어 프레이즈를 만들어 피아노 상성부에서 옥타브로 나오고 마디 88부터

피아노에서 바이올린으로 악기의 짜임새만 바뀌어 마디 91의 두 번째 박까지 연주된다. 마디 91 마지막 박부터 종결구 끝까지 음형a 변형의 후반부 즉 2도 순차하행하는 내용을 가져와서 두 번째 음만 2분음표로 변형시켜 바이올린이 반복 연주하며 종결구를 마무리한다(악보 15, 참조).

<악보 15> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 84-86, 마디 91-93

발전부는 마디 96부터 마디 141까지 총 46마디이다. 앞에 말했던 것과 같이 발전부는 사용하는 주요 음형에 따라 제 1부분(마디 96-116)과 제 2부분(마디 116-141)으로 나뉜다. 발전부 제 1부분은 바로 앞에 있는 제시부 종결구와 같이 제 1주제의 음형a를 사용하여 발전시킨다. 마디 96부터 마디 102까지는 제 1주제의 음형a의 후반부(악보12, 참조)를 중점적으로 발전시킨다. 마디 96부터 바이올린은 음형a를 변형연주하고, 바이올린이 변형연주 할 때부터 피아노의 양손은 8분음표 셋잇단음표로 반진행하며 화성적 반주를 한다. 피아노의 하성부는 여기서부터 발전부 제 1부분이 끝날 때까지 8분음표

셋잇단음표로 반주부를 연주한다. 마디 96-97에서 바이올린이 해준 음형a의 발전은 마디 98에서 마디 102 두 번째 박까지 피아노 상성부에서 옥타브로 그 역할을 맡아준다. 바이올린은 피아노 하성부와 반진행으로 8분음표 셋잇단음표로 반주하며 발전한다(악보 16a, 참조).

<악보 16a> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 98-101

마디 102 마지막 박부터 마디 105까지는 이미 한번 제시부 종결구 마디 84부터 피아노 상성부에서만 연주되었던 변형된 음형a를 피아노 상성부에서 제시하면 바이올린이 그 음형을 모방하여 연주하고 다시 피아노 상성부에서 받아주는 식으로 음형a를 발전시킨다(악보 16b, 참조).

<악보 16b> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 102-105

마디 105 마지막 박부터 마디 109까지는 피아노 상성부에서 음형a의 후반

부를 변형시킨 변형된 음형a를 계속해서 연주하고 바이올린은 두 번째 박에 한 개의 8분음표 또는 4분음표로 빈 박을 채워준다. 마디 109부터는 한 개의 8분음표 또는 4분음표 반주만 넣던 바이올린이 피아노 상성부와 같이 변형된 음형a를 번갈아가면서 마디 116까지 연주하며 제 1부분을 마무리한다. 발전부 제 2부분은 제시부 제 2주제 음형x와 음형x'의 변형 및 발전이다. 마디 116의 두 번째 박부터 음형x와 음형x'의 결합된 즉 제시부 마디 59에 해당되는 음형을 순차상행 및 순차하행으로 변형하여 피아노 왼손이 모방한다. 이 때 피아노 오른손은 왼손의 전위형을 3도 병진행으로 연주한다. 마디 117은 마디 116에 나온 음형x와 음형x'의 결합의 변형형태를 바이올린과 피아노 왼손에서 동도모방하는데 이때 피아노는 전위형을 연주한다. 마디 118에선 다시 피아노 왼손이 음형x와 음형x'의 변형을 동도모방하고 피아노 오른손은 왼손의 전위형으로 연주하다가 마디 119에서 3도 병진행으로 음형x에서 파생된 변형 음형을 계속해서 반주한다. 바이올린의 선율은 마디 118 두 번째 박부터 2분음표로 끊어주다가 마디 119부터 같은 화성안에서 4분음표로 8도 상행도약 후 5도 하행도약으로 마무리 지어 마디 116부터 시작된 하나의 프레이즈를 끝낸다(악보 17, 참조).

<악보 17> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 116-119

마디 116 두 번째 박부터 마디 119까지의 두 악기간의 음형x를 기반으로 한 모방적 짜임새에 의한 프레이즈는 마디 120-127까지 악기의 짜임새 변화도 없이 두 번 반복된다. 이때 반복은 4도 상행동형진행으로 이루어져 마디 131부터는 바이올린과 피아노가 반진행으로 셋잇단음표 반복으로 클라이맥스를 이루는 준비를 한다. 이 클라이맥스는 마디 136부터 세서 *p*로 갑자기 악상의 대조를 보이며 재현부의 시작인 b음의 트릴을 마디 139부터 마디 141까지 피아노 양성부와 바이올린에서 번갈아가며 연주하다가 자연스럽게 마디 141의 세 번째 박부터 재현부로 넘어간다.

재현부는 마디 141부터 마디 238까지이다. 제시부에서는 제 1주제가 바이올린부터 시작했지만, 재현부의 제 1주제는 G장조로 피아노의 양성부에서 먼저 주제선을 연주를 시작한다. 마디 147까지 악기의 짜임새만 바뀌어 제시부와 동일하게 흘러가다가 마디 148에서 G장조에서 E^b장조로 조가 바뀌어 피아노상성부와 바이올린이 번갈아가며 음형a를 그리고 마디 152부터는 제 1주제 음형b를 모방한 6개의 8분음표 분산화음이 두 악기에서 재현된다. 재현부 제 1주제는 G장조로의 제 1주제 재현이후 E^b장조로 전조되어 음형a가 한번 더 재현하고 제 1주제를 마무리한 것을 제외하고는 경과구 전까지 제시부와 동일하다.

마디 159부터 마디 179는 재현부의 경과구이다. 재현부 경과구 전반부는 마디 159부터 마디 161까지로 처음 시작은 제시부 마디 20부터 피아노 양성부의 주요음형 연주로 시작했던 것과 다르게 악기의 짜임새가 바뀌어 바이올린의 선율로 시작한다. 마디 159부터 마디 161까지 경과구 전반부의 주요 선율을 바이올린이 먼저 그리고 마디 162에서 피아노의 양성부가 모방할 때에 바이올린이 반주부로 함께 나와주지 않고 피아노는 하성부만 반주로 연주된다. 두 악기간의 이런 짜임새는 제시부에서의 경과구 마디 23-25까지와 차이를 보인다. 제시부 경과구 마디 23-25에서는 두 개의 성부가 반주로 받

취주고 한 개의 성부가 선율을 모방하여 유니즌으로 두 악기가 동시에 연주되었다. 제시부에서 피아노 상성부가 이끌었던 경과구 전반부의 마지막 부분을 재현부 경과구에서는 바이올린과 피아노가 마디 169부터 함께 나와 마디 171까지 유니즌으로 연주하며 경과구 후반부로 넘어간다. 경과구 후반부는 마디 172부터 마디 179로 제시부와 짜임새가 동일하지만 제시부 경과구에서 제 2주제의 자연스러운 등장을 위해 D장조 스케일로 마무리했던 것과 다르게 마디 177부터 G장조 스케일로 마무리하여 제 2주제의 G장조 재현을 준비한다. 마디 180부터는 제 2주제 재현의 시작이다. 제 2주제의 시작부터 마디 187까지는 제시부와 동일한 짜임새로 흘러가고 마디 187의 마지막 박에서 악기의 짜임새를 바꿔줄 때 제시부와 다른점이 생긴다(악보 18, 참조).

제시부 제 2주제

48 *ritard.* *a tempo.*
피아노에서 이어받아 음형 c 시작
a tempo.
54 *sf* 3음씩 순차하행

재현부 제 2주제

187 *ritard.* *a tempo.*
바이올린의 자연스러운 음형 c 시작
a tempo.
194 *sf* 도약 후 3음씩 순차하행

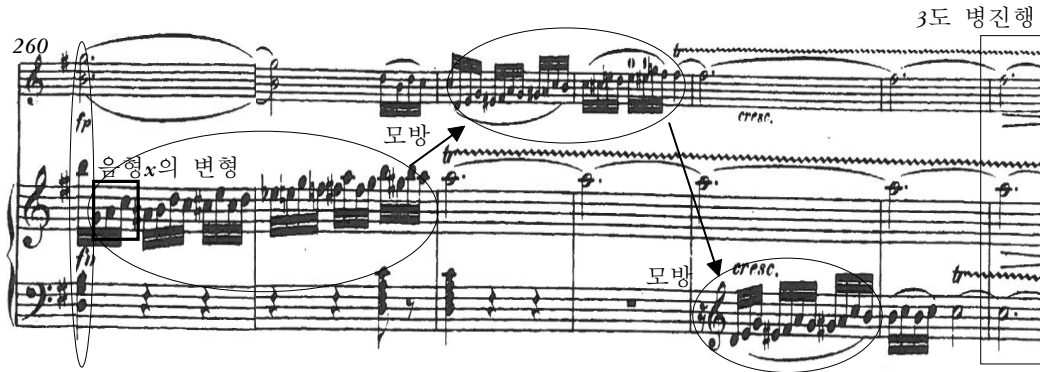
<악보 18> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 제 2주제 제시와 제 2주제 재현의 차이

제시부 마디 48의 마지막 박까지 연주한 피아노 상성부 선율을 이어받아 다음 마디 첫째 박부터 바이올린이 음형c를 연주한 제시부와는 달리 재현부에서는 마디 187의 마지막 박부터 바이올린이 피아노에 합류하여 마디 188부터 음형c를 자연스럽게 시작한다. 그리고 마디 194에서 바이올린 선율과 피아노 양성부가 그대로 세 음씩 순차하행한 제시부와 달리 한 번의 7도 도약상행 후 세 음씩 순차하행한 점도 제시부와 다른 재현으로 볼 수 있다. 이후의 제 2주제의 각 부분의 구성과 짜임새는 제시부와 동일하다.

마디 218마디부터 재현부의 종결구이다. 종결구는 마지막 전까지 제시부와 동일하게 진행된다. 종결구의 마지막 부분 마디 234에서 제시부에서는 원래 도돌이표로 제 1주제로 돌아가는 구성이었지만, 재현부에서는 그것을 생략하고 축소된 음형x를 바이올린 연주로 끝내지 않고 피아노의 상성부에서 옥타브로 한 번 더 연주하며 종결구를 마무리해준다. 마디 238부터 G장조로 피아노 상성부에서 음형a를 연주하며 코다가 시작된다. 바이올린이 음형a를 받아서 연주하고 피아노 상성부와 한 번씩 주고받는다. 그 후 마디 242부터 음형b가 피아노 상성부에서 등장하고 음형b를 변형시켜 제시부와 다르게 반진행으로 피아노 양성부가 마디 246까지 연주한다. 마디 247부터 마디 249까지는 피아노의 상성부는 음형b를 연주하고 바이올린과 피아노 하성부는 음형a를 주고받으며 연주하는데 중간에 마디 256부터는 음형a를 축소하여 바이올린과 피아노 하성부가 주고받으며 모방한다.

마디 260에서 G화음을 강조하듯 3성부에서 같이 다이내믹이 *ff*로 연주하고 G화음을 바이올린이 5박 동안 유지할 때에 피아노의 상성부는 제 2주제 음형x의 변형이 여러 개가 합쳐진 두 마디의 프레이즈를 만든다. 그 프레이즈를 모방하여 바이올린이 연주하면 피아노의 상성부에서 트릴을 시작한다. 2마디동안 바이올린의 프레이즈 연주 후 피아노 하성부가 음형x로 이루어진

프레이즈를 한 마디동안 모방하는데 그때 피아노 상성부의 3도 병진행으로 바이올린도 트릴을 시작한다. 피아노 하성부의 연주가 끝난 후 총 세마디동안 세 개의 성부가 피아노 상성부를 중심으로 3도 병진행을 하여 함께 트릴을 연주하여 G장조의 딸림조인 D화음을 강조한다.(악보 19, 참조).



<악보 19> 《바이올린소나타 제 10번》 제 1악장, 마디 260-266

딸림조성에서 벗어나지 않은 채로 마디 268부터 음형b를 변형한 6개의 8분 음표가 피아노 상성부와 바이올린에서 함께 나오는데 마디 271부터 으뜸화음인 G장조를 풀어놓은 음형b로 피아노 하성부가 다시 연주하고 그걸 받아서 피아노 상성부와 바이올린이 변형하여 연주한다. 마디 275부터 3도 병진행으로 피아노 상성부와 바이올린이 음형a를 연주하면 피아노 하성부가 음형b로 반주를 하는 형태로 제 1주제의 음형들이 결합되어 두 번 반복하고 마디 279부터 3도 병진행으로 피아노 상성부와 바이올린이 순차 상행하여 *f*로 정격중지 하며 마무리된다.

제 1악장의 제 2주제 재현이 으뜸조인 G장조로 이루어졌음에도 불구하고 긴 코다가 첨가된 이유는 앞에서 분석한 내용을 바탕으로 볼 때 주제 음형들의 강조 그리고 모방 기법의 수용을 보여주는 역할을 담고 있다고 할 수 있다.

Ⅲ. 결론

본 논문은 베토벤 바이올린소나타 10곡 중 《바이올린소나타 제 3번》(Op. 12 No. 3)과 《바이올린소나타 제 10번》(Op. 96)의 제 1악장을 비교 분석하여 연주해석에 도움을 받고자 하는 목적을 갖고 진행되었다.

두 곡의 비교를 위해 본 논문에서는 첫 번째 연구방법으로 베토벤 바이올린소나타 10곡의 제 1악장을 중심으로 형식 변화과정을 살폈다. 그 결과 베토벤의 창작시기구분은 절대적 가치가 없다는 것, 즉 장르별로 다를 수 있음을 확인했다. 베토벤 바이올린소나타는 10곡의 작곡된 시기상 삶의 시기구분과 연결시켰을 때에는 후기 작품이 없다고 볼 수 있다. 그러나 작품의 창작년도만을 가지고 그의 피아노소나타와 삶의 연결된 시기 구분에 창작시기구분을 적용하는 방법은 문제가 있다. 베토벤 바이올린소나타 10곡 제 1악장을 소나타악장형식의 표준성으로만 보았을 때는 시기구분이 아니라 4가지의 유형으로 분류할 수 있었다. 그 분류된 유형을 바탕으로 두고 다악장구성과 작곡년도를 결합하여 베토벤 바이올린소나타 10곡만을 위한 시기구분이 가능함을 확인했다.

《바이올린소나타 제 3번》은 본 논문에서 제시한 시기 구분으로 볼 때 제 1기 소나타이다. 《바이올린소나타 제 3번》은 모차르트의 뒤를 바로 이은 바이올린소나타이기 때문에 피아노가 음악을 주도할 것이라는 선입견을 가질 수 있다. 그러나 작품 분석 결과는 주제를 어떤 악기가 먼저 하느냐의 차이만 있을 뿐, 두 악기의 대등함을 확인시켜주었다. 피아노 반주가 그리고 독주 바이올린이 어느 악기를 뒷받침하는 역할을 하지 않는다는 분석 내용은 연주해석에 중요하게 작용할 것이다. 두 악기의 대등한 음악적 역할이 조금 더 구체적으로 등장하는건 베토벤 마지막 바이올린소나타 즉, 본 논문

에서 제시한 시기구분 중 후기음악어법을 담은 제 4기 《바이올린소나타 제 10번》에서 드러난다. 이 작품의 모방기법을 통해서 두 악기의 대등함은 분명하게 형성된다. 《바이올린소나타 제 10번》은 곡 안의 기법적인 측면은 모방기법을 시도하며 후기의 음악적인 내용들을 보여주지만, 외형적 틀 즉 소나타악장형식면에서의 조성적인 내용은 아주 전형적인 고전적 소나타악장형식의 모습을 가지고 있다. 이에 반해 《바이올린소나타 제 3번》같은 경우는 제 1기에 쓰인 작품임에도 불구하고 조성적 구조의 틀이 예외적인 전형을 벗어나는 모습들을 찾아볼 수 있었다. 이 두 곡의 제 1악장 동기, 음형들의 분석을 통하여 발전부, 종결구를 연주할 때에도 이게 주제와 어떤 맥락에 있는지를 인지하고 그 부분이 드러날 수 있고 또 놓쳐지지 않게 연주해야함을 확인할 수 있었다.

참 고 문 헌

1. 국내서적 및 번역서

- 김방현 역. 『작곡가별 명곡 해설 라이브러리1: 베토벤』. 서울: 음악세계, 1999.
- 오이돈. 『음악형식과 분석』. 서울: 음악세계, 2018.
- 윤양석. 『음악형식론』. 서울: 세광아트, 1991.
- 전지호 외 2인. 『새 들으며 배우는 음악분석 2』. 서울: 심설당, 2017.
- 하종태. 『음악형식의 이해(악곡분석을 통한)』. 서울: 동서음악, 2019.
- 허영한, 한미숙. 『조성 음악의 형식 분석』. 서울: 예술, 2014.

2. 학위논문

- 김동화. “베토벤 바이올린소나타 제9번 ‘Kreutzer’의 분석적 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 2002.
- 부혜인. “베토벤 바이올린 소나타에서 피아노 반주의 의미 변화에 대한 고찰 : - 《바이올린 소나타 제1번》과 《바이올린 소나타 제8번》 제1악장 비교 분석을 통해.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2018.
- 우희라. “베토벤 《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, 2012.
- 임지윤. “베토벤 바이올린소나타에서 독주와 반주악기의 역할변화에 대한 연

구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2019.

3. 악보

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

Ludwig van Beethovens Werke, Serie 12: Für Pianoforte und Violine, Nr.101 by Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1864.

ABSTRACT

A Comparative Analysis between Beethoven's *Violin Sonata No. 3* and *No. 10*. Focusing on the First Movement Analysis

Kim, Ji hye

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

Ludwig van Beethoven(1770-1827) took over Mozart's classical music and he combined it with later musical styles afterward. As a result, he composed 10 works which are violin sonatas. In this thesis, it analyzes the changes and the development of Beethoven's musical phraseology of time by comparing his earlier work *Violin Sonata No. 3* to the very last work *Violin Sonata No. 10*. First of all, before comparing and analyzing those works, it analyzes the formal process of the first ten violin sonatas so that it shows 4 different periods in total based on multiple movements and the year of the work. The first period is from *Violin Sonata No. 1* to *Violin Sonata No. 3*, the second period is from *Violin Sonata No. 4* to *Violin Sonata No. 5*, the third period is from *Violin Sonata No. 6* to *Violin Sonata No. 8* and The fourth period is from *Violin Sonata No. 9* to *Violin Sonata No. 10*. Through this, it verifies a possibility of timing classification that can be applied only to the 10 works of his violin sonata. More importantly, the timing classification doesn't relate to Beethoven's piano

sonatas or his life stages, but rather it is combined with movements and years of composition.

Even though it already turns out that the role of two instruments included in *Violin Sonata No. 3* and *Violin Sonata No. 10* is equal, the more it develops to *Violin Sonata No. 10*, the easier we can see the concrete equality of the two instruments by the imitation technique. In addition, the technical aspect of *Violin Sonata No. 10* presents latter contents through trying imitative techniques, but the tonal aspect presents a very typical classical sonata. On the other hand, though *Violin Sonata No. 3* is an early work, it shows the framework of the tonal structure exceptionally deviates from the typical form.