



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](#)

고 은 미 교수 지도
박사학위 청구논문

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제5번》(Op. 24) 분석 및
피아노역할에 대한 연구

2015

성신여자대학교 대학원
음악학과 반주전공
전 해 봉

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한
소나타 제5번》 (Op. 24) 분석 및
피아노역할에 대한 연구

고 은 미 교수 지도

이 논문을 박사학위논문으로 제출함

2014년 10월

성신여자대학교 대학원

음악학과 반주전공

전 해 봉

인 준 서

전해봉의 박사학위 논문으로 인준함

2014년 10월

심사위원장 양기훈 인

심사위원 고은미 인

심사위원 한방원 인

심사위원 피호영 인

심사위원 배민수 인

성신여자대학교 대학원

감사의 글

어릴 적 음악도의 꿈을 찾아, 또 한 번 자신을 갈고 닦고자 시작된 한국 유학생살이 어느덧 7년 넘는 시간이 흘렀다. 힘들고 어렵던 시간이지만 오늘의 박사논문을 마치면서 그 보람을 느낀다. 몇 년간 노고의 결실이자 새로운 출발을 의미하는 논문을 내면서 그 동안 많은 가르침과 도움을 주신 교수님과 여러 분들에게 감사의 마음을 전하고자 한다.

다망하신 중에 논문 심사를 맡아 주시고 격려해주신 피호영 교수님, 배민수 교수님께 감사드린다.

그리고 이 논문이 완성되기까지 아낌없는 가르침을 주시고, 학술적인 문제를 넘어 언어장벽에 부딪히는 저에게 지극한 인내심으로 저의 글을 일일이 검토해주시고 조언을 해주신 고은미 교수님께 가슴깊이 고개 숙여 감사를 드린다. 지난 박사논문을 준비하던 시간은 교수님의 체계적인 음악문헌 강의에 늘 매료되고 음악연구의 기쁨을 즐겼던 시간이었으며, 학문에 대한 근엄한 교수님의 모습에서 학자의 품격을 깨달았다.

또한 부족한 저에게 연주자의 안목을 키워주시고 연주의 묘미를 깨우쳐주신 한방원 교수님께 마음깊이 우러러 감사드린다. 논문 중 피아노역할에 관한 많은 아이디어는 교수님과 함께 준비했던 연주회의 결실에서 얻은 것이다. 교수님과 함께한 박사과정은 저의 삶을 되돌아 보는 시간이 되었고 연주자로서의 기품을 닦아가는 시간이었다. 그리고 만학도로 한국에서 다시 시작한 음악공부에 힘들고 어려울 때면 늘 따뜻한 말씀으로 용기를 주시고, 음악에 대한 열정과 겸손함으로 오늘 이 자리까지 올 수 있게 이끌어주신 양기훈 교수님께 두 손 모아 진심어린 감사를 드린다.

이와 함께 반주학을 공부하는 과정에서 많은 가르침을 주신 임현원 교수님, 허원숙 교수님, 조인선 교수님, 정완규 교수님께도 깊은 감사의 마음을 전한다. 교수님들의 모습에서 학문에 대한 탐구정신과 탐구의 길에서 갖춰야 할 겸허함과 근면함을 배웠다.

아울러 논문의 분석 작업에 많은 조언을 주신 조석연 박사께 고마움을 전하며, 힘든 이국생활에 도움을 주신 중앙대 · 성신여대 대학원 동문들, 언제 어디서나 말없이 물심양면으로 응원해주는 가족 같은 친구 현선화씨를 비롯한 한국에 있는 고향친구들에게도 고마움을 전한다.

항상 저의 곁에서 모든 기쁨과 슬픔을 함께 하는 언니 매봉과 동생 전봉, 그들의 가족과 귀여운 조카들의 응원에 고마움을 전한다.

끝으로, 자랑스러운 딸로 태어나 훌륭한 음악인으로 노력할 수 있도록 한결 같은 사랑과 심혈을 기울여주신 이 세상 둘도 없는 어머니께, 저에게 음악도의 꿈을 품게 해주신 저 세상에 계시는 아버지께 이 논문을 바친다.

2014년 12월 22일

전해봉

논문개요

본 연구는 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24)을 분석하여 피아노역할을 재확인함으로써 성공적인 연주방법을 탐색하는데 목적이 있다.

분석을 위한 이론적 배경에서는 베토벤의 음악경향을 비롯해 고전시대 베토벤 이전까지 건반악기와 바이올린을 위한 소나타의 특징 및 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 전체 10개 작품을 형식, 두 악기의 역할 등에서 개괄적으로 고찰하였다.

본 연구의 핵심인 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》에 대한 분석에서는 먼저 작품의 등장배경을 조사하고, 악장별로 형식·조성·리듬·다이내믹·선율 및 화성 진행의 음악요소별 분석을 기초로, 특히 피아노역할과 아티큘레이션에 대해 논의를 전개하였다.

연구의 결과는 다음과 같다.

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》은 고전시대 음악이 지니는 외관상 4악장구성, 악장순서를 준수하고 있지만, 그 내면에서 특히 음악적 재료 활용에서 모든 요소들은 서로 연관성을 가지면서도 독자적으로 발전하는 모습을 보인다. 따라서 악장마다 각기 다양한 방식의 새로운 시도를 통해 하이든 전통의 엄격한 소나타형식체제와는 다르게 형식적 문란함으로 이미 낭만적 특징을 보인다. 특히 베토벤이 이 작품에서 보인 <순환구조 기법>은 낭만시대 슈만을 비롯한 후세 작곡가들의 보편적인 작곡방식이 되며, 제2악장의 <자유변주곡형식>에서 시도된 <주제변형기법>은 낭만시대 리스트의 중요한 음악특징으로 정착된다. 그리고 피아노와 바이올린, 두 악기의 음악적 비중과 역할도 대등한 관계에서 다양한 방식의 변화를 보이는데, 이를 통해 베토벤은 이중주소나타장르를 당시의 관습적인 여흥음악에서 작곡가의 독자성이 두드러지는 예술적인 음악으로 장르의 수준을 격상시키고 있다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
1. 연구의 필요성 및 목적	1
2. 선행연구 개요	2
3. 연구 내용 및 방법	5
II. 이론적 배경	6
1. 베토벤의 음악경향	6
2. 고전시대 베토벤 이전까지 건반악기와 바이올린을 위한 소나타의 특징	13
3. 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 개요	17
III. 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석	34
1. 연구방법	34
1) 악보	34
2) 분석방법	35
2. 작품 등장배경	35
3. 악곡분석	38
1) 제1악장	38
2) 제2악장	56
3) 제3악장	72
4) 제4악장	80
IV. 결론	107
참고문헌	
ABSTRACT(영문초록)	

표 목차

<표 II-1>	베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 10개 작품 개요 ·	19
<표 II-2>	베토벤, Op. 12-1의 구성	21
<표 II-3>	베토벤, Op. 12-2의 구성	22
<표 II-4>	베토벤, Op. 12-3의 구성	23
<표 II-5>	베토벤, Op. 23의 구성	25
<표 II-6>	베토벤, Op. 24의 구성	26
<표 II-7>	베토벤, Op. 30-1의 구성	28
<표 II-8>	베토벤, Op. 30-2의 구성	29
<표 II-9>	베토벤, Op. 30-3의 구성	30
<표 II-9>	베토벤, Op. 47의 구성	32
<표 II-11>	베토벤, Op. 96의 구성	33
<표 III-1>	베토벤, Op. 24 제1악장의 구성	39
<표 III-2>	베토벤, Op. 24 제1악장 주제선율의 화성진행	48
<표 III-3>	베토벤, Op. 24 제2악장의 구성	58
<표 III-4>	베토벤, Op. 24 제2악장 마디42-53의 선율변주방식	65
<표 III-5>	베토벤, Op. 24 제3악장의 구성	73
<표 III-6>	베토벤, Op. 24 제4악장의 구성	81

악보 목차

<악보 III-1> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10	42
<악보 III-2> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디38-41	42
<악보 III-3> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디20-25	43
<악보 III-4> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디70-74	44
<악보 III-5> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디98-101	45
<악보 III-6> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디240-247	45
<악보 III-7> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10	47
<악보 III-8> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디214-217	50
<악보 III-9> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10 프레이즈구분 a	53
<악보 III-10> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10 프레이즈구분 b	54
<악보 III-11> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디46-53	55
<악보 III-12> 베토벤, Op. 24 제2악장 마디1-9	60
<악보 III-13> 베토벤, Op. 24 제2악장 마디17-29	61
<악보 III-14> 베토벤, Op. 24 제2악장 마디38-53	66
<악보 III-15> 베토벤, Op. 24 제2악장 마디54-58	71
<악보 III-16> 베토벤, Op. 24 제3악장 마디1-12	74
<악보 III-17> 베토벤, Op. 24 제3악장 마디16-19	75
<악보 III-18> 베토벤, Op. 24 제3악장 마디35-43	76
<악보 III-19> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디1-8, 마디16-17	87
<악보 III-20> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디18-22	88
<악보 III-21> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디26-29	89
<악보 III-22> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디36-44	90
<악보 III-23> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디73-81	91
<악보 III-24> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디196-200	92
<악보 III-25> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디206-213	93

<악보 III-26> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디228-232	94
<악보 III-27> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디234-237	94
<악보 III-28> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디1-8 베이스선올진행	99
<악보 III-29> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디38-40 B부 삼입구주제선올 ...	100
<악보 III-30> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디1-18 프레이즈구분	103
<악보 III-31> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디9-18 피아노성부 레가토변화	105

I. 서론

1. 연구의 필요성 및 목적

베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)이 남긴 총 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타(*Sonate für Klavier und Violine*)는 건반악기가 포함된 실내악의 역사에서 중심적인 역할을 한다고 평가된다. 즉, 최초로 피아노와 바이올린이 대등한 관계에서 두 악기의 음악적 표현 영역을 넓힘으로써, 이 장르의 역사적 전환점이 된다는 것이다.¹⁾

이러한 맥락에서 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타를 연구하는 것은 반주학전공의 의미를 알아가는 필수적인 과제라 하겠다. 오늘날 피아노 반주학의 의미는 독주음악(성악을 포함)에 종속되어 있는 개념에서 벗어나 “협력하는 관계” 즉 독주파트와 “동등한 입장”에서 연주하는 학문분야(Collaborative Piano Major)로 간주되고 있기 때문이다.²⁾

특히 본 연구에서 다루고자 하는 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24, 일명 ‘봄 소나타’)은 1800-1801년 사이에 작곡된 것으로서, 바로 베토벤이 자기만의 음악적 개성을 표출하기 시작한 시점에 인접해 탄생된 작품이다. 따라서 본 연구는 이 작품의 분석을 통해 피아노의 역할을 재확인하여 성공적인 이중주 연주를 이끄는 요인이 무엇이며, 이를 어떻게 실제연주에 반영할 것인가에 대한 방법을 탐색하는데 그 목적을 둔다.

1) Lewis Lockwood and Mark Kroll, "Introduction," in *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*, ed. Lweis Lockwood and Mark kroll(Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004), 1.

2) Martin Katz, *The Complete Collaborator: The Pianist as Partner*(New York: Oxford University Press, 2009), 3 - 배은아, “피아노 반주자를 위한 성악반주 방법 연구,”(성신여자대학교 박사학위논문, 2013), 8, 재인용.

2. 선행연구 개요

본 연구와 관련된 주요 선행연구를 요약하면 다음과 같다.

첫 번째로, 베버(Matthias Weber)는 “베토벤 소나타 Op. 24, 양식과 발전과정의 변증법적 관계”(Beethovens sonate Op. 24. Aspekte der Dialektik von Form und Prozess)³⁾에서 제1악장과 제4악장의 분석을 통해, 각기 주제-모티프가 리듬적·화성적·음형적 변형에서 어떻게 전개되고 있는지와 두 악장의 주제-모티프의 유사성을 중점으로 다루고 있다. 이를 바탕으로 음악의 ‘형식과 진행’은 변증법적인 관계에서 확고한 형식과 개방적인 진행이 유기적으로 결합되면서도 또한 독립적이라고 주장하였다. 그 뿐만 아니라 ① 4개 악장의 시작 음은 A-B \flat -C-C의 진행을 이루어 F화음의 3음·5음관계로 상승세를 보이고, 제4악장 코다에서 클라이맥스를 형성하여 봄의 축제를 연상시키고 ② 제1악장의 시작 모티프는 A음의 하행진행을 거쳐 다시 상승으로 마무리하여 호흡의 내쉬-들이쉬 곡선을 이루는데, 제2, 3악장의 모티프도 같은 원리로 호흡의 곡선을 이루면서 작품이 만물이 소생하는 봄을 연출하고 있음을 주장하였다.

두 번째 선행연구로는, 락후드(Lewis Lockwood)는 “음악의 미: 베토벤의 바이올린과 피아노를 위한 봄 소나타, Op. 24,”(*On the Beautiful in music: Beethoven's "spring" Sonata for Violin and Piano, Opus 24*)에서 한슬릭(Eduard Hanslick 1825-1904)⁴⁾의 미학, 즉 음악은 음악 자체의 내재적 요소로 이루어졌고 음악의 미는 음악의 자율성에 의해 이루어진다는 관점에 따라, 이 작품에 나타난 베토벤 작곡기법의 특별함을 다루었다. 락후드는 베토

3) Matthias Weber, . "Beethovens sonate Op. 24. Aspekte der Dialektik von Form und Prozess," in *Melodie und Harmonie: Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80*(Berlin: WEIDLER Buchverlag, 2002), 119-139.

4) 한슬릭은 비엔나 대학 음악학교수 역임하고 음악평론가이다. 『음악미론』(Musikalische Ästhetik) 등의 저서를 남겼다.

벤의 자필 스케치 『아우토그래프 19』 (*Autograph 19*)⁵⁾에서 《현악4중주 Op. 18》의 제1. 2. 6번을 비롯해, 《피아노소나타 Op. 22》와 《바이올린 소나타 Op. 23》의 음악재료와 함께 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》의 제1악장 주제에 관한 일부 간단한 기록이 있음을 밝혔다. 이로써 베토벤이 이 주제를 바이올린 소나타곡이 아닌 다른 장르로 구상했을 가능성을 제기하였다. 그리고 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》과 함께 출판한 Op. 23의 색다른 느낌을 언급하고 같은 시기 작곡된 다른 작품 주제와의 연관성도 제기하였다. 또 다른 스케치 『란즈베르크 7』 (*Landsberg 7*)⁶⁾에 있는 Op. 24의 전체 4개 악장의 주제-모티브에 관한 여러 실험적인 음형들을 근거로 주제선율에서 하행하는 선율유평의 모델에 관한 출처를 언급하였다. 이는 멜스(Paul Mles)가 베토벤의 스케치에서 지적한 바와 같이 모차르트의 오페라 《요술피리》의 제1막에서 파미나(Pamina)와 타미노(Tamino)가 재결합하는 장면의 선율에서 변형하였음을 강조하였다. 또한 Op. 24의 제4악장의 첫 모티브리듬의 형태는 모차르트의 《피아노4중주 K. 478》의 피날레악장 모티브진행과 유사함을 밝혔다.

이를 통해 베토벤이 서정적으로 시작하는 Op. 24의 제1악장 주제의 “4개 음-굴림음형 모티브(Four-note trun motif)”⁷⁾ 및 선율에 부여한 음악적인 미는 작곡가의 의도적인 행위임을 논증하였다. 이는 당시(특히 1800-1810) 칸트(Immanuel Kant)⁸⁾의 미학사상에서 비롯되었고 칸티안(Loyally

5) 베토벤의 자필본은 크라머(Richard Kramer)에 의해 출판되고 베를린시립도서관(Berlin Staatsbibliothek)에 소장 되어있다.

6) 베토벤의 자필본은 브라이트코프와 헤르텔 (Breitkopf und Härtel) 회사에서 출판.

7) 락후드는 ‘봄 소나타’의 오픈닝 주제의 G-F-E-F음 굴림음형은 같은 시기 작곡된 Op. 18-3의 마디4-5 온음계, Op. 18-2의 첫 악구 리듬패턴 변형 및 Op. 22의 제1악장 마디1-9, 제2악장 마디1-6, 제3악장 마디1-8, 제4악장 마디1-8에서도 사용되었으며, 교향곡 제2번에서도 굴림음형 패턴을 찾을 수 있다고 한다 - Lewis Lockwood and Mark Kroll, “On the Beautiful in music: Beethoven’s “spring” Sonata for Violin and Piano, Opus 24,” in *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*, ed. Lweis Lockwood and Mark kroll(Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004), 41-44.

8) 18세기 독일 철학자, 미학자.

Kantian)에서 호프만(E. T. A. Hoffmann)⁹⁾, 박켄로더(W. H. Wackenroder)에 이르기까지 논의된 ‘음악은 무엇을 표현 하는가’라는 미학사조와도 밀접한 관계가 있다고 역설하였다.

세 번째 선행연구로, 샤흐터(Carl Schachter)¹⁰⁾는 “피아노와 바이올린을 위한 소나타 Op. 24에 관한 스케치”(The Sketches for the Sonata for Piano and Violin, Op. 24)에서 『란즈베르크 7』(Landsberg7)의 Op. 24에 관한 음악재료들을 검토한 후 베토벤이 의식적·무의식적이던 간에 동시기에 여러 장르의 작품을 구상하고 있었으며, Op. 24의 주제도 초기에 기타류의 반주를 곁들인 작품으로 고안됐을 가능성도 주장하였다. 그리고 악곡의 주제와 발전부에 관한 여러 초안을 화성적으로 분석하고 완성본과의 차이를 논의하여 창작과정의 변화를 유추하였다. 이로써 처음 주제와 발전부의 주요 악상은 화성적으로 연관이 있으며, 첫 번째 아이디어로 전곡을 완성하였다고 피력하였다.

그밖에 국내에서 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 제5번》에 관한 연구는 대부분 대학원의 석사학위 논문으로써, 본 연구자가 조사한 데 의하면(국회도서관 학위논문검색을 기준으로 함) 2014년 현재까지 총 65여 편의 논문이 있다. 이들 연구의 공통점은 베토벤의 생애·시기별 음악경향·작품의 형식·구성·화성진행 분석 등 악곡분석을 통해 작품에 나타난 작곡기법 및 음악특징에 대해 재확인하는 정도로 악곡분석의 결과와 연주상의 문제에 대한 논의는 거의 전무하다. 다만, 강효원 등 7편의 논문에서는 악곡분석과 함께 오직 바이올린 연주자의 입장에서 활법과 운지법의 일부가 논의 될 뿐이다.¹¹⁾

9) 19세기 독일 음악평론가, 미학자.

10) 미국 음악이론가, Mannes College of Music 박사학위 수여, Hunter College, Binghamton University, Harvard University 등 대학의 방문교수, 1998년부터 Juilliard School 근무, *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory & Analysis, Harmony & voice leading*, *Schenker Studies* 등의 저서가 있다.

11) 강효원, “Beethoven Sonata for Piano and Violin Op. 24 F Major의 分析 및 그 演奏에 대한

3. 연구 내용 및 방법

본 연구의 내용 및 방법은 다음과 같다.

첫째, 본 연구를 위한 이론적 배경인 제2장에서는 베토벤의 음악경향을 비롯해 고전시대 베토벤 이전까지의 건반악기와 바이올린을 위한 소나타의 특징 그리고 베토벤의 전체 10개 작품에 대한 개요를 문헌에 근거해 조사한다.

둘째, 본 연구의 핵심으로 제3장에서는 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》을 분석한다. 이를 위해 먼저 분석에 사용된 악보와 작품의 등장배경 및 분석방법을 제시하고 작품을 악장별로 분석하여 그 음악 특징에 따른 연주자적 해석을 하고자 한다.

셋째, 제4장 결론에서는 제3장의 분석결과에 근거해, 베토벤의 전체 음악 경향과 그의 전체 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품들에서 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》의 음악적 의미를 되짚어 보며 성공적인 연주방법에 대한 논의로 본 연구를 마치고자 한다.

考察”(서울대학교 석사학위논문, 1967). 김은영, “베토벤의 바이올린 소나타 F장조 Op. 24에 관한 분석 및 연주기법 관한 연구”(경원대학교 석사학위논문, 2011). 이지현, “베토벤의 바이올린 소나타 「봄」 작품 24 제5번의 분석연구”(단국대학교 석사학위논문, 2005). 임순녀, “L. V. Beethoven의 바이올린소나타 F장조 作品 24에 關한 演奏要素의 分析”(숙명여자대학교 석사학위논문, 1983). 은희천, “Beethoven violin Sonata No. 5 Op. 24의 연주기법의 비교연구”(중앙대학교 석사학위논문, 1983). 김계은, “L. V. Beethoven Violin Sonata No. 5, Op. 24의 연구”(관동대학교 석사학위논문, 2011). 심유경, “L. van Beethoven의 Violin Sonata No. 5, Op. 24에 관한 연구”(성신여자대학교 석사학위논문, 2007).

II. 이론적 배경

1. 베토벤의 음악경향

베토벤의 음악경향은 오늘날 일반적으로 세 시기로 구분지어 설명되는데, 특히 그의 교향곡·현악4중주·피아노소나타 장르가 이정표적인 역할을 한다.¹²⁾ 베토벤의 음악경향을 시기별로 정리하면 다음과 같다.¹³⁾

1) 초기 (1802년경까지)

베토벤이 작곡가로서 두각을 나타내기 시작한 시기는 1792년 독일의 본을 떠나 오스트리아의 비엔나에 도착하여 하이든·알브레히츠베르거(J. G. Albrechtsberger 1736-1809)·살리에리(Antonio Salieri 1750-1825)로부터 교습을 받으면서이다. 베토벤은 1795년 첫 작품을 출판하면서 비엔나에서 자유 음악가의 모습으로 왕성한 활동을 시작하였는데, 아르타리아 출판사와 맺은 계약에서 당시 얼마나 많은 상류층을 포함한 대중들의 각광을 받았는지 알 수 있다.¹⁴⁾

12) 이에 대한 거론은 1828년에 처음으로 솔로쎈(Johann Aloys Schlosser)가 하였고, 1837년에 페티스(Francois-Joseph Fetis)에 의해 좀 더 구체화되었다. 그 후 1852년에 렌츠(Wilhelm Von Lenz)의 *Beethoven et ses trois styles*에서 더 정교하게 구분되면서 보급되었다. 또 다른 구분은 땡디(Vincent d'Indy) 경우 초기는 1782-1802년, 중기는 1802-1816년, 후기는 1816-1827년으로, 버크홀더(J. Peter Burkholder) 경우 1770-1802, 1803-1814, 1815-1827년으로 구분하였다. 그밖에 뉴만(William S. Newman)은 베토벤의 창작 활동시기를 5기로 세분화하기도 하였다.

13) 본 연구에서는 오늘날 일반적인 구분에 따라 베토벤의 《교향곡 제3번》(Eroica Op. 55)을 기점으로 중기로 구분한 《두길 서양음악사 2》에 근거하여 정리하고자 한다 - 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 2』 (서울: 나남, 개정판, 2010), 98-103.

14) 베토벤은 Op. 1을 계약한 후에 자신에게 유리하도록 이 계약을 기획하여 더 비싼 가격에도 불구하고 250부를 팔았다고 한다 - Walter Riezler, *BEETHOVEN*(Germany: Zürich and Mainz, 1966), 나주리·신인선 옮김 『베토벤』 (서울: 음악세계, 번역판, 2007), 34.

베토벤의 초기 음악경향은 하이든과 모차르트의 영향이 뚜렷하며 외관상으로는 고전주의 특징이 다분하다.

고전시대 가장 중요한 특징은 ‘소나타형식’이 모든 기악곡형식의 중심이 된 것이다. 소나타형식은 1770년경 하이든의 교향곡과 현악4중주에서 확립되는데, 이는 일반적으로 3·4개 악장으로 구성되며 반드시 한 악장 이상 <소나타악장형식>이 있어야 한다. 소나타악장형식은 제1악장에서 주로 알레그로 빠르기의 중심조성에서 등장하고 따라서 <소나타알레그로형식>이라고도 부르며 제시부·발전부·재현부 및 코다의 3개 부분으로 이루어진다. 제시부는 대조적인 성격을 가진 으뜸조의 제1주제와 딸림조 혹은 관계조의 제2주제를 지니며, 발전부는 주제-모티브의 변형에 의한 다양한 발전과 조바꿈이 나타나면서 제시부와 대비를 이룬다. 재현부는 다시 으뜸조로 제시부의 2개 주제를 재현한다. 제2악장은 제1악장과 대조적인 성격을 보이는 느린 악장으로 중심조성의 관계조성에서 서정적인 <노래형식> 혹은 <변주곡형식>을 사용한다. 제3악장은 다시 중심조성에서 미뉴에트(베토벤 이후 스케르초)와 트리오악장¹⁵⁾을 배치하는데, 제2·3악장은 자주 바뀌거나 또는 미뉴에트악장이 생략될 때도 있다. 제4악장은 빠른 피날레악장으로 중심조성에서 <론도형식> 또는 <소나타악장형식> 혹은 두 형식이 결합된 <소나타-론도형식>을 사용한다.¹⁶⁾

이러한 소나타형식은 1781년에 하이든이 《현악4중주 E♭ 장조, Hob. III: 38》(러시아4중주, Op. 33-2)에서 처음 사용하기 시작한 <주제-모티브 가공기법>으로 인해 그 내적 유기성이 강화되어 더 완숙한 면모를 보인다. 이 <주제-모티브 가공기법>이란 처음 제시된 주제 또는 모티브들이 다양한 형태로 가공되면서 곡의 전체 성격을 지배하는 중심역할을 하는 것이다.¹⁷⁾ 모

15) 고전시기 미뉴에트는 가장 자연스러운 음악이라 간주되어 작곡가들이 애용하는 춤곡형식인데, 하이든은 이를 피날레악장이 아닌 중간악장에 도입하였다 - 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』, 46.

16) 홍정수 외, 앞의 책, 36-38.

차르트는 1785년 《현악4중주 제14-19번》(Op. 10)을 시작으로 많은 현악4중주와 교향곡 등 작품에서 이 같은 하이든의 전통을 따르며 주제-모티브 가공기법을 사용한다.¹⁸⁾ 이로써 주제-모티브 가공기법에 의해 완성된 소나타형식의 음악이 시작된 1781년을 진정한 의미의 비엔나악파가 탄생한 해로 보는데¹⁹⁾ 베토벤의 초기작품들은 이러한 하이든에 의한 비엔나의 음악전통을 따라 외관적인 특징이 설명된다.

대표적인 예로, 베토벤의 《교향곡 제1번》(Op. 21)과 《현악4중주 제1-6번》(Op. 18)은 미뉴에트악장을 포함한 4악장구성으로서 엄격한 소나타형식을 보인다. 그리고 그의 초기 교향곡 작품에서 주제-모티브들은 하이든의 전통을 따라 4마디 혹은 8마디 등 쌍을 이루며, 한 쌍의 주기는 으뜸화음으로 시작하여 으뜸화음으로 마무리 하는 균형을 보인다. 이와 함께 작품들의 간결한 짜임새는 하이든과 모차르트의 음악영향에서 출발되었음을 설명한다.

하지만 예외적으로 베토벤의 초기작품인 《피아노소나타 제8번》(비창, Op. 13, 1798-99)에서는 이미 중기의 독창적인 어법으로 나타나는 <순환구조>(Cyclic structure)의 특징이 일부 시도되기도 한다. 즉 첫 악장의 서주 부분이 발전부직전과 코다직전에 재출현하고, 제1악장의 제2주제와 피날레 악장의 론도주제는 같은 선율적 윤곽을 지님으로 하나의 주제로 통일시키는 요소로 작용하는 것이다.²⁰⁾ 이러한 <순환구조기법>은 베토벤의 중기이후의 작품에서 종종 사용되며, 한 악장에서 제한되어 사용되던 것이 나아가 후기 작품인 《교향곡 제9번》에서는 제1악장부터 제4악장까지 작품전체를 통해 근본적으로 사용된다.

17) 홍정수 외, 앞의 책, 86-88.

18) 모차르트의 주제와 모티브는 하이든에 비해 특히 J. C. 바흐(Johann Christian Bach 1735-1782)의 영향으로 말미암아 노래하는 성격이 강하다.

19) 홍정수 외, 앞의 책, 88.

20) 김문자 외, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』(서울: 심설당, 개정증보판, 2001), 479-482.

이 <순환구조기법>은 낭만주의시대 특히 슈만 이후 일반적인 작곡기법으로 정착된다.

2) 중기(1802-1812 또는 1814년까지)

베토벤의 중기는 점차 청력을 잃어가는 괴로운 시기였으나, 음악적으로는 선배 작곡가들의 영향에서 벗어나 베토벤만의 개성이 본격적으로 표출되어 주관적인 낭만적 경향이 시작되는 시기이다.

이 시기의 음악특징을 요약하면 주제-모티브가공기법의 극단적인 사용으로 인해 곡의 길이가 길어졌으며, 표제음악적인 경향이 나타난 것이다.

이러한 특징이 뚜렷하게 나타난 첫 작품은 《교향곡 제3번》(Eroica, E♭장조, Op. 55)이다. 이 작품은 원래 나폴레옹에게 헌정하고자 제목을 ‘대 교향곡, 이름 보나파르트’(Sinfonia grande, intitolata Bonalarte)라고 하였다. 그러나 베토벤은 이 작품을 1802-1803년에 작곡하여 1804년에 출판될 즈음, 황제로 즉위한 나폴레옹에게 실망하여 ‘영웅교향곡, 한 위대한 인간의 기억을 축하하기 위해’(Sinfonia eroica, composta per festeggiare il souvvenire di un grand' uomo)로 고쳤다.²¹⁾ 《교향곡 제3번》은 외관상 하이든의 전통에 따른 제1악장의 소나타악장형식을 포함한 4개 악장으로 구성되었다. 그러나 제1악장은 확장된 규모의 발전부와 코다를 지니면서 모두 691마디의 당시 전례 없는 긴 길이로 작곡되었다. 제1악장의 발전부는 이전 고전시대의 교향곡 한 악장의 전체길이와 거의 맞먹는 246마디에 이르고 특히 예외적으로 완전한 구조를 갖춘 새로운 주제가 중심조성인 E♭장조의 딸림조 혹은 관계조가 아닌 e단조에서 등장한다. 하지만 이 새로운 주제는 제1주제의 변형을 통해 형성된 것으로 이러한 <주제변형기법>은 이후 슈베르트,

21) 허영환 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』(서울: 심설당, 2011), 94.

베를리오즈, 리스트 등의 특히 낭만주의시대 음악특징에서 더욱 중요시된다. 그뿐만 아니라 제1악장에서 베토벤은 다양한 전조와 리듬변형으로 제2발전부와 같은 140마디 긴 길이의 코다를 만들었다. 이로써 베토벤은 《교향곡 제3번》 제1악장에서 비엔나음악전통이 지니는 소나타악장형식의 구조적 균형감을 이루는 동시에 추진력을 갖춘 음악적 내용으로써 큰 규모의 악장을 만들었다.²²⁾

장대한 제1악장과 더불어 제2악장에서는 일반적인 서정적 노래형식이나 변주곡 대신 장엄한 <장송행진곡>을 배치하여 음악의 표현력을 강화하였다. 행진곡사용은 베토벤이 12살 때 쓴 《비에니 아모레에 의한 24개 변주곡》(Vieni, amore, c단조, 작품번호 없음)부터인데, 비엔나시기에 이르러서는 완전한 하나의 악장을 통해 음악을 웅장하게 장식하는 수법으로 자주 나타난다.²³⁾ 그리고 제3악장은 전통적인 미뉴에트 대신 역동적인 스케르초악장을 사용하고, 제4악장은 소나타악장형식, 푸가토 및 변주곡형식을 혼합하여 사용함으로써 작품전체의 최절정을 이룬다. 특히 피날레악장의 주제는 베토벤의 발레음악 《프로메테우스》의 영웅적 주제선율과 연관을 지으면서 이 교향곡의 곡명에 걸 맞는 분위기를 나타낸다.²⁴⁾

이렇게 성격이 분명한 4개 악장을 통해 베토벤은 일련의 감정적 색채로서 영웅에 대한 느낌을 표현하고 있는데,²⁵⁾ 이는 작곡가의 개인적 주관성과 개성적 음악표현을 강조하는 낭만적 경향이 작품 속에 나타난 것을 의미한다. 즉 곡의 부제와 더불어 각 악장의 음악성격을 통해 뚜렷한 분위기를 표현하였다. 따라서 이는 19세기 이전까지의 표제음악이 일반적으로 주지(主知)적·객관적인데 반해, 19세기 들어서면서 주정(主情)적·주관적 입장을 가지게 되는 낭만주의 표제음악 특징으로 설명된다.²⁶⁾

22) 김문자 외, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 442-445.

23) 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 2』, 98.

24) Walter Riezler, *BEETHOVEN*, 나주리·신인선 옮김 『베토벤』, 204-206.

25) 김문자 외, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 442.

이러한 맥락에서 베토벤의 《교향곡 제6번》(Pastoral, Op. 68)은 전형적인 표제음악이 탄생되었음을 명시한다. 베토벤은 이 작품에서 음악 외적내용을 담아 작곡하였다. 그러나 자연의 소리를 사실적으로 그려내는데 그친 것이 아니라 자연에서 느껴지는 여러 감정을 음악적으로 표현하는 내적사고를 도입한 것이다.²⁷⁾ 바로 각 악장의 첫머리에 음악이 나타내고자 하는 정서를 제시하여 여러 악장들을 감정적 표제에 따라 유기적으로 진행하는 것이다. 이를 통해 시종일관된 주제내용으로 작품의 통일성이 이루어지면서 드라마틱한 교향곡이 구현된다.²⁸⁾

2) 후기(1820-1827년)

베토벤의 후기 음악경향은 완전한 청각장애로 은신적인 생활을 하게 되었으나 중기보다 음악적으로 더욱 대담한 시도를 하는 낭만적 시기이다. 그의 주관적인 대담한 시도는 전통에서 탈피한 악장구조 및 푸가기법에 대한 애착과 더불어 형식의 문란함이 나타나고 장르의 혼합사용에서 나타난다. 또한 기악음악은 성악적으로, 성악음악은 기악적으로 표현되는 특징이 나타난다.

이에 대한 대표적 예로, 《현악4중주 Op. 131》은 전통적인 4악장구성에서 벗어나 7개 악장으로 구성되었으며, 자유로운 푸가·변형된 소나타악장형식²⁹⁾·레치타티보 아콤포나토(recitativo accompagnato)의 분위기·변주곡·스케르초·아다지오 빠르기의 ABB형식·소나타악장형식 등 다양한 성격의 음악으로 작곡되었다. 특히 소나타악장형식은 기존 제1악장에서 사용하던 관습에 얽매이지 않고 마지막 악장에 사용하였으며, 제1주제에 이어

26) 김용환, 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』, 70.

27) 허영환 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 92-95.

28) 김문자 외, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 446.

29) 제2악장을 론도형식으로 분석한 경우도 있다.

나타나는 다른 주제는 제1악장의 푸가주제와 연관되면서 악장의 순환을 암시한다.³⁰⁾ 또한 전체 악장은 빈번한 전조·템포 변화 및 아타카사용으로 악장간의 경계선이 모호하고 분명한 종결 없이 이어지면서 형식의 정체성이 흐려진다.

베토벤의 후기 작품들은 모두 푸가기법을 중심으로 작곡되었는데, 고전시대 2차 작곡기법으로 물러났던 푸가기법이 베토벤에 의해 새로운 의미를 갖게 된다. 바흐의 푸가를 정적인 움직임이라 특징짓는다면, 베토벤의 푸가는 극적인 소나타악장형식과 결합되어 내적으로 완성되며 끊임없이 움직이는 성장과정이자 항상 새로운 목표점을 지향하는 발전이라 특징지을 수 있다. 《피아노소나타 제29번》과 《피아노소나타 제31번》의 제4악장에서는 대위기법이 악장 전체에 나타나며, 이러한 푸가적 양식은 변주기법과 결합되어 상이한 성격의 음악이 단락을 지어 교대로 출현하면서 대조를 이뤄 환상곡에서처럼 형식의 비연속성의 결과를 낳는다.³¹⁾

특히 베토벤의 후기 음악경향의 집대성은 《교향곡 제9번》(Op. 125)으로 설명된다. 전통적인 4악장구성이지만 마지막 악장에서, 앞의 3개 악장에서 나타난 모든 주제적 선율요소들이 융합된 순화구조기법 특징을 지니며 또한 기악과 성악(독창, 합창)의 결합으로 장르혼합이 된다. 뿐만 아니라 기악음악이 성악적 특징을 갖게 되는데, 그것은 주제의 구조적 변화에서 나타난다. 바로 주제의 선율성이 강화되면서 완전종지를 이루어야 될 곳에서 종지를 은폐하거나 변격적으로 전향되어 완전종지를 회피하여 길이가 길어지는 것이다. 그밖에 베이스성부 진행이 더는 상성부의 선율을 받쳐주는 화성적인 토대보다 상성부의 선율과 동등한 의미의 선율로 나타나 주제적 역할을 하고 있다.³²⁾ 즉 제4악장의 기악부분이 후반부의 성악부분을 위한 일종의 전

30) 김용환, 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』, 186.

31) 김용환, 위의 책, 156.

32) Walter Riezler, *BEETHOVEN*, 나주리·신인선 옮김 『베토벤』, 318-320.

주역활을 하면서 주제의 재출현 사이로 저음현악기의 레치타티보가 나타난다. 후반부의 합창피날레는 성악도입부·여러 편성으로 노래하는 부분·대위법적 구성 부분·느린 부주제가 나오는 부분·주제와 부주제가 연결되어 나오는 부분·장엄한 코다부분 나누어져 교향곡 장르와 칸타타 장르의 혼합을 보인다.³³⁾

이러한 성악음악의 기악음악적인 특징은 《장엄미사》(Op. 124)에서도 뚜렷하다. 전체 곡들은 교향곡적인 구조 안에서 가사에 담긴 내용을 음악화하였다. 이 작품은 미사의 통상문에 따라 총 다섯 곡으로 구성되고 합창·독창과 오케스트라·오르간에 의해 연주된다. 핵심적인 가사에 따른 특정된 음형을 <근본모티브>로 하여 거기에서 파생된 모티브를 또 다른 가사와 매치하여 사용하는 것이다. 이 모티브들은 가사의 내용에 따라 종교적인 것과 인간적인 것을 대조하며 인간적인 면을 강조할 때는 축소되거나 더욱 집중적인 다양한 형태로 나타난다.³⁴⁾ 성악은 이에 따라 음역이 확대되면서 인성으로 담당하기 어려운 기악적인 특성을 가진다.

지금까지 살펴본 것처럼 베토벤의 중·후기음악 뿐만 아니라 초기에서도 부분적이지만 이미 19세기 낭만주의 음악특징이 나타나고 있음을 알 수 있다.

2. 고전시대 베토벤 이전까지 건반악기와 바이올린을 위한 소나타의 특징

건반악기와 바이올린을 위한 소나타는 최소 규모의 연주그룹으로 실내악의 범주에서 설명된다. 실내악은 원래 교회음악에 대비된 세속음악을 지칭

33) 허영환 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 98.

34) Walter Riezler, *BEETHOVEN*, 나주리·신인선 옮김 『베토벤』, 318-320.

하였으나 고전시대에 이르러서는 큰 규모의 공공연주회 음악과 구별된 사적인 모임을 위한 음악으로 간주된다. 즉 음악식자층이나 애호가 등 작은 규모의 청중을 위한 것, 또는 아마추어 음악가나 전문가들이 음악을 만드는 즐거움을 함께 나누기 위한 것으로 많이 작곡된다. 따라서 18세기 초까지도 여흥적인 성격이 강하여 바로크시대의 <트리오소나타> 편성에서 악기사용이 임의적(ad libitum)인 때가 많다. 꼭 해당악기를 사용해야 할 때는 ‘필수적’(obligato) 또는 ‘협주적’(concertante)이라고 기록한다. 즉 2개의 고음악기와 1개의 저음악기에 계속저음(basso continuo)의 화성반주를 위한 건반악기를 사용하는데, 성부의 구조에 비하여 악기의 역량이나 음색을 고려한 편성은 부수적이다. 이 같은 형태였던 트리오는 1720년경 이후 전고전 시기에 하나의 성부가 주도적 역할을 하는 호모포니적인 경향에서 화성을 담당하던 건반악기가 점차 독자적 역할을 하거나 계속저음악기를 사용하는 관례가 차츰 사라진다.³⁵⁾

이에 따라 실내악음악에서 새로운 양상이 나타나는데, 계속저음이 빠진 순수한 현악앙상블이 출현되고 음악 짜임새에서 중간음역이 채워지면서 현악4중주가 발달된 것이다. 현악4중주는 독립적이고 필수적인 4성부체제를 지니며 하이든에 의해 하나의 장르로 정착된다. 즉 하이든의 4악장구성 소나타형식을 확립하는 매개체로 가시화된다. 1781년 발표한 <주제-모티브 가공기법>에 의한 《현악4중주 Op. 33-2》(일명 러시아4중주)를 계기로 고전시대 전성기의 출발점이 되고 실내악의 중심장르가 되며, 이 같은 현악4중주의 4성부체계와 안정적인 음악 짜임새는 고전시대의 음악 이상을 반영하면서 교향곡의 발전을 지향하는 고전시대의 ‘고상한’ 장르로 인식되고 중요시 된다.³⁶⁾ 따라서 실내악에서 최소 규모의 이중주소나타는 작곡가들의 관심을 받지 못하였다.³⁷⁾ 이는 하이든의 실내악작품에서 2개 악기를 위한 이

35) 김문자 외, 『들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 470.

36) 김용환, 『음악세계 서양음악사 19세기 음악』, 181.

중주소나타 작품이 없는 것으로도 설명된다.

한편, <트리오소나타> 편성에서 화성반주를 담당하던 건반악기는 18세기 중후반을 지나면서 실내악 발전에 주도적인 역할을 한다. 여기서 주목할 사항은 건반악기가 바로크시대의 계속저음 또는 트리오는나타의 틀에서 벗어나 중심이 되면서 오히려 함께 연주되는 악기는 반주역할을 하게 되는 것이다.³⁸⁾

이러한 반주악기를 가진 건반악기소나타의 유형은 특히 파리와 런던에서 활발히 등장하였고, 대표적인 작곡가로는 당대 뛰어난 건반악기 연주자로서 파리에 이주해 활동했던 쇼베르트(Johann Schobert 1720경-1767)이다. 쇼베르트의 작품에서 반주악기는 대부분 바이올린 또는 첼로이며 임의적 또는 필수적으로 제시된다. 《첼발로와 임의적 바이올린을 위한 소나타 제1번》(Op. 3-1)을 예로 들면, 선율과 화성반주는 모두 첼발로에 바탕을 두는 반면에 바이올린은 첼발로성부의 오른손 또는 왼손의 선율을 부분적으로 따라가며 음향적 짜임새를 보강하는 정도로서 독자적인 역할을 하지 못한다. 또한 이 유형의 음악은 모차르트의 건반악기와 바이올린을 위한 소나타의 초기 작품에서도 나타나는데, 파리에서 활동 중이던 쇼베르트의 음악에 대한 영향으로 보인다(K. 6-9, '쇼베르트 소나타에 대한 학습' K. 37, 39-41).

그러다 18세기 후반에 들어서서 건반악기와 바이올린이 모두 동등한 입장에서 대화하는 듯이 진행되는 소나타가 보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805)와 모차르트의 중·후기 작품에서 나타나기 시작한다.³⁹⁾

고전시대 이 장르의 발전에 질적인 비약을 보인 작품은 모차르트가 1781년 비엔나 아르타리아에서 출판한 《바이올린반주를 가진 클라브생, 또는 피아노를 위한 소나타 6곡》(K. 296, 376-380)부터이다.⁴⁰⁾ 비록 건반악기를

37) 김용환, 앞의 책, 182.

38) 허영환 외. 『새 들으며 배우는 서양음악사 본문 2』, 60.

39) 허영환 외, 앞의 책, 61.

40) Michelle Fillion, "Accompanied keyboard music"

중심으로 작곡된 작품이라고 하지만 바이올린의 역할이 더욱 두드러져 두 악기간의 새로운 관계가 나타난다. 바이올린성부는 음악의 필수적인 재료를 지니고 선율성부를 이끌면서 건반악기성부와 대화하는 듯이 진행함으로써 음악의 추진력을 가한다.⁴¹⁾ 즉 제1주제는 건반악기성부에서 시작하지만 잇따라 바이올린성부에서 주제를 되풀이한다. 이때 건반악기의 오른손성부는 분산화음으로 반주하는 형태를 지닌다. 특히 K. 380은 바이올린악기의 중음주법이 나타나면서 바이올린연주의 기교성이 더욱 강화되었다. 첫 악장의 제1주제부에서 바이올린성부는 중음주법으로 건반악기성부의 주3화음과 부3화음을 포함한 모든 화성의 움직임과 동조한다. 이로써 뒤이은 건반악기 오른손성부의 수평적인 급속한 패시지와 극적인 음악적 대조를 이루게 한다.⁴²⁾

특히 1784년에 출판된 《바이올린의 반주에 의한 클라브생을 위한 3개 소나타》(K. 454, 481, 526)는 모차르트의 건반악기와 바이올린을 위한 소나타 장르의 최고 대표작으로 평가받는다. 바이올린성부가 작품의 전 악장을 통해 한층 충실해졌으며 또한 두 악기의 동등성이 중요시 된다.⁴³⁾ 대표적 예로, 바이올린 명연주가 스트리나자키(R. Strinasacchi 1764-1839)⁴⁴⁾를 위해 작곡된 K. 454에서 바이올린성부와 건반악기의 동등성 역할이 두드러진다. 제1악장 라르고의 서주부에서 바이올린성부는 중음주법에 의한 개방음형, 건반악기성부는 양손의 밀집음형으로 함께 시작하고, 곧 두 악기간의 교대로

www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00109?q=accompanied
[2014년 7월 1일 접속].

41) Cliff Eisen, Stanley Sadie, "Mozart: works, 1781-88"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3#S
[2014년 7월 1일 접속].

42) Cliff Eissen, Stanley Sadie, 앞의 전자문헌[2014년 7월 1일 접속].

43) Cliff Eissen, Stanley Sadie, 앞의 전자문헌[2014년 7월 15일 접속].

44) 레지나 스트리나자키는 만토바의 유명한 여류 바이올리니스트로서 1784 4월 29일 황제 요제프 2세를 위해 K. 454를 연주하였으며 건반악기는 모차르트가 담당하였다. 또한 이 작품의 바이올린성부는 당일에 완성되고 건반악기성부는 스케치로 메모하여 즉흥적으로 연주되었다.

주제선율을 전개한다. 이와 함께 화성진행과 붓점 리듬의 하행음형 패시지는 강약의 교대진행과 함께 협주적인 음향을 구성한다. 발전부는 제시부의 마지막 마디에서 비롯된 음형을 모티브로 사용하여 시작되지만 곧바로 바이올린성부의 긴 음가의 움직임으로 새로운 서정적인 주제선율을 제시한다.⁴⁵⁾

1784년에 출판된 3개 작품(K. 454, 481, 526)들은 모두 소나타악장형식을 포함하고 두 악기간의 서로 대조·융합적인 관계가 수시로 나타난다. 이 작품들은 모두 제1, 2악장보다 큰 길이의 피날레 악장을 지니고,⁴⁶⁾ 전체적으로 자연스럽고 세심하게 다루어진 형식과 기법은 작품에 풍부한 악상을 내재하면서 전체 음악이 마지막 악장으로 추진하는 뜻한 짜임새를 갖추게 한다.⁴⁷⁾

이러한 모차르트의 건반악기와 바이올린을 위한 소나타(K. 296, 380, 454)는 베토벤이 이 장르의 창작에서 직접적으로 따르게 되는 모델이 된다.⁴⁸⁾

3. 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 개요

베토벤이 피아노와 바이올린을 위한 소나타의 작곡을 시도한 것은 1790-91년으로 거슬러 올라간다. 비록 본 시기의 습작으로 남겨진 짧은 곡이지만 《피아노와 바이올린을 위한 소나티네》(Hess. 46)는 베토벤이 이중주소나타를 작곡하는 기본적인 테크닉을 알고 있음을 보여준다.⁴⁹⁾

현재 10개의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품은 베토벤이 비엔나에 이주한 후 정식으로 출판된 것이다. 마지막 작품인 제10번(Op. 96, 1812)을

45) 김현민, “모차르트 바이올린소나타 K. 454 에 관한 분석,”(계명대학교 석사학위논문, 2004), 20-25.

46) Cliff Eisen, Stanley Sadie, "Mozart: works, 1781-88"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg3#S
[2014년 7월 1일 접속]

47) 홍정수 외, 『두길 서양음악사 2』, 96.

48) Sieghard Brandenburg, "Beethoven's opus 12 violin Sonatas: On the Path to His Personal Style" in *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance.*, ed. Lewis Lockwood and Mark Kroll(Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004), 5.

49) Sieghard Brandenburg, 앞의 글, 7.

제외하고 모두 1797-1803년에 집중적으로 작곡되었다. 이 10개 작품들을 베토벤의 전체 창작시기에 맞춰 구분하면 제1-8번은 베토벤의 초기 작품에 해당되고, 제9번은 초·중기의 과도기에 해당되며 제10번은 중기 작품에 속한다. 그러나 베토벤이 피아노소나타 장르에서 보였던 작곡기법의 선두적인 실험정신은 이 장르에서도 나타난다.

즉, 한 작품을 6곡으로 묶던 이전 관습에서 벗어나 3곡씩 묶거나 독립적으로 출판하고, 조성관계와 악장규모 변화로 각 곡간의 음악적 대조를 이루는 등 새로운 시도가 보인다. 또한 이 시기 베토벤은 이그나츠 슈판치히(Ignaz Schuppanzigh 1776-1830)를 포함한 많은 명 바이올리니스트들과 사귀게 되면서 바이올린성부를 보다 충실히 작곡하게 된다. 베토벤의 바이올린소나타 10개 작품들을 도표로 요약하면 <표 II-1>과 같다.

<표 II-1 > 베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 10개 작품 개요

번호	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10			
작품번호	Op. 12			Op. 23	Op. 24	Op. 30			Op. 47	Op. 96			
작곡년도	1797-98			1800-01		1802			1802-03	1812			
조성	D장조	A장조	E b 장조	a단조	F장조	A장조	c단조	G장조	A장조	G장조			
출판년도 및 출판사	1799, 비엔나			1801, 비엔나		1803, 비엔나			1805, 본 및 런던	1816, 비엔나 및 런던			
헌정인	살리에리			프리어스백작		알렉산더1세			크로이처	루돌프 대공			
음악특징	<p>-하이든의 전통에 따라 소나타형식에서 모차르트의 영향으로 3악장구성보임.</p> <p>-제1번은 두 악기 유니즌으로 시작하여 대등되는 2개 주제선율이 동시 두 악기성부에서 나타남.</p> <p>-제2번은 모차르트풍의 가벼운 분위기로 제1·3번과 대조를 이룸.</p> <p>-제3번은 두 악기 넓은 영역의 음악적 표현으로 큰 구상을 가짐.</p>			<p>-3악장구성.</p> <p>-제1·2악장은 같은 으뜸음장·단조관계의 소나타악장형식.</p> <p>-제3악장은 자유로운 확대된 론도형식.</p>		<p>-4악장구성으로 확대됨.</p> <p>-제1악장은 소나타악장형식.</p> <p>-제2악장은 자유 변주곡형식.</p> <p>-제3악장에 스케르초악장.</p> <p>-제4악장은 변형된 론도형식.</p>		<p>-제6·8번은 3악장구성으로 전원적인 분위기.</p> <p>-제7번은 스케르초악장을 포함한 4악장구성으로 제6·8번과 대조되는 극적인 분위기.</p> <p>-3개 작품의 모티브음형은 굴림음형으로 유사성을 가짐.</p>			<p>-3악장구성이지만 거의 협주곡풍으로 피아노와 바이올린성부의 동등성을 확립.</p> <p>-바이올린성부의 서주로 시작.</p> <p>-한 악장 안에서 템포와 박자의 변화를 보임.</p>		<p>-4악장구성.</p> <p>-제2·3악장을 아타카로 연결함.</p> <p>-제4악장은 성격변주곡 형식과 푸가기법을 혼합 사용.</p>

1) 《피아노와 바이올린을 위한 소나타》(Op. 12, 1797-98)

1799년 비엔나 아르타리아 출판사에서 출판된 Op. 12는 베토벤이 1792년에 빈으로 이주하여 작곡을 배운 스승 살리에리에게 헌정한 작품이다. 이 작품은 1797-98년에 작곡되었는데 전체 그룹이 <소나타악장형식>을 포함한 3악장구성의 빠르게-느리게-빠르게 짜임새로 하이든의 전통에 근거하지만 3악장을 선호하는 모차르트의 영향이 보인다.

① 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제1번》(Op. 12-1)

Op. 12-1의 제1악장과 제3악장은 비슷한 길이로 대칭적이며 각 악장간의 조성은 딸림조로 되어있다. 제1, 2악장은 모두 2박 계통의 박자를 사용하였으나 제3악장은 6/8박자로 앞의 2개 악장에 비해 역동적이다. 두 악기의 유니즌으로 시작하여 주제를 서로 모방하며 되풀이하는 식의 연주가 특징이다.

제1악장은 도입부를 가진 D장조의 <소나타악장형식>으로 알레그로 콘 브리오 빠르기에 4/4박자이다. 도입부는 두 악기의 유니즌으로 시작하고 제1주제는 바이올린의 붓점 리듬과 도약진행으로 제시하며, 피아노는 8분음표 리듬의 순차적 진행으로 대비를 이루며 두 악기의 동등한 관계에서 출발한다. 제2주제는 피아노성부의 독주로 시작된다.

제2악장은 A장조의 <변주곡형식>으로 안단테 콘 모토빠르기의 2/4박자이다. 1개 주제와 4개 변주로 씌어졌으며 피아노독주로 시작한다. 제1·2변주는 A장조이나 제3변주는 같은 으뜸음의 a단조로 전조하였다.

제3악장은 D장조의 <소나타-론도형식>으로 알레그로 빠르기의 6/8박자이다. 론도주제와 제2주제는 딸림조로 작곡되었으나, 제3주제에서는 3도관계의 F장조 및 g단조-Bb장조의 전조진행을 보여 주목된다. 또한 코다에서 주제가 Eb장조로 이탈하여 나타나며 긴 길이를 지닌다(표 II-2).

<표 II-2> 베토벤, Op. 12-1의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	D장조	4/4	Allegro con brio	226	두 악기가 유니즌으로 시작, 바이올린과 피아노의 리듬 대조가 강함.
2	변주곡형식	A장조	2/4	Andante con moto	137	두 악기의 역할교대, 중심 조성의 같은 으뜸음 단조로의 전조와 대위법적 기법, 싱크페이션 리듬을 변주의 수단으로 사용.
3	소나타-론도 형식	D장조	6/8	Allegro	230	<i>sf ff fp</i> 등 악상기호를 사용하여 다이내믹변화가 많음. 60마디 길이의 긴 코다를 가짐.

② 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제2번》 (Op. 12-2)

이 작품은 주제의 모델을 본 시기의 습작에서 가져오면서 가장 먼저 작곡된 것으로 추정되는 모차르트풍에 가까운 분위기로 평가된다. 제1악장과 제3악장 역시 비슷한 길이로 대칭적이다. 각 악장간의 조성은 같은 으뜸음 장·단조로 되어있다.. 제1악장은 6/8박자로서 제3악장의 정확한 3박 계통의 3/4박자와 호응되며 제2악장은 2박 계통의 2/4박자로서 앞뒤의 악장과 대조를 이룬다. 하나의 주제를 두 악기가 대등한 관계에서 이어가며 완성하는 특징을 지닌다.

제1악장은 A장조의 <소나타악장형식>으로 알레그로 비바체 빠르기의 6/8박자이다. 제1주제의 선행악구는 피아노의 단편적인 모티브로 시작하며, 후행악구에서는 바이올린이 합류하여 16분음표 경과구와 짧은 선율로 완성된다. 제2주제는 바이올린의 스타카토로 시작된다.

제2악장은 a단조의 <3부노래형식>으로 안단테 피우 토스토 알레그레토 빠르기의 2/4박자이고, 제3악장은 A장조의 <론도형식>으로 알레그로 피아

체볼레 빠르기의 3/4박이다. 제2, 3악장은 각 주제부분이 모두 2부형식으로 작곡된 공통점을 지니며 피아노독주로 시작되는 주제는 곧바로 바이올린성부에서 반복·교대로 연주된다. 또한 주제 선행악구의 조성은 후행악구에서 전조되어 종지를 맞이하는 특징을 지닌다(표 II-3).

<표 II-3> 베토벤, Op. 12-2의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	A장조	6/8	Allegro Vivace	245	가볍고 경쾌한 분위기로 두 악기의 기교도 용이함.
2	3부노래 형식	a단조	2/4	Andante più tosto Allegretto	129	주제를 두 악기가 문답식 연주로 이어감. 붓점 리듬과 지속음을 사용한 선율이 특징.
3	론도형식	A장조	3/4	Allegro piacévole	350	경쾌한 미뉴에트 풍 성격임.

③ 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제3번》(Op. 12-3)

이 작품은 두 악기가 자유로운 표현력을 지니고 있다는 점에서 Op. 12의 3개 곡 중 가장 걸출한 작품으로 평가받는다. <소나타악장형식>을 포함한 3악장구성으로 모차르트의 바이올린소나타에서 자주 사용하는 악장구성 형식을 답습하였다. 그러나 각 악장의 길이로 보면 앞의 두 작품에서 보여준 악장간의 균형감과 다르게 훨씬 자유로운 구성으로 큰 규모의 피날레악장을 지닌 것이 특징이다. 또한 악장간의 조성은 기존 딸림조를 사용하는 관습에서 벗어나 아래 3도관계의 장조로 사용한 특별함이 나타난다. 2박 계통의 4/4박자·2/4박자와 3박 계통의 3/4박자로 악장간의 대조를 이룬다. 피아노의 기교적인 면이 돋보이는 작품이며 두 악기의 교대연주가 특징이다.

제1악장은 E♭ 장조의 <소나타악장형식>으로 알레그로 콘 스피리토 빠르기의 4/4박자이다. 제1주제는 피아노의 아르페지오음형으로 시작하여 두 악기간의 문답형식으로 완전종지를 이루어진다. 15마디의 경과구는 주제부의 규모 확장을 어필하며 제2주제는 바이올린성부의 서정적인 선율로 시작된다.

제2악장은 C장조의 <3부노래형식>으로 아다지오 콘 몰타 에스프레시오네 빠르기의 3/4박자이다. 제2악장 주제의 제시는 역시 피아노성부에서 시작되며 바이올린성부는 반주역할을 하고 잇따라 되풀이한다. 코다는 두드러진 환상곡풍으로 25마디로 확장되었으며, 협주곡의 카덴짜를 연상케 하는 두 악기의 표현력에서 베토벤의 개성이 엿보인다.

제3악장은 E♭ 장조의 <론도형식>으로 알레그로 몰토 빠르기의 2/4박자이다. 전형적인 론도형식의 3개의 주제를 지니고 피아노독주로 시작되며 바이올린성부의 모방으로 진행된다. 특히 코다에서 주제의 각 모티브들을 결합하여 음악의 긴장감을 만들면서 절정에 이르는 화려한 피날레를 보인다(표 II-4).

<표 II-4> 베토벤, Op. 12-3의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	E♭ 장조	4/4	Allegro con spirito	173	피아노양손의 아르페지오, 빠른 패시지, 옥타브진행 등 기교성이 많음.
2	3부노래 형식	C장조	3/4	Adagio con molta espressione	71	주제의 선율성이 강함.
3	론도형식	E♭ 장조	2/4	Allegro molto	278	발랄한 리듬, 3개성부 대위법적 구조.

2) 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제4, 5번》(Op. 23, Op. 24 1800-1801)

제4번과 제5번은 처음 출판될 때 모두 하나의 작품번호로 묶어졌으나 1802년에 각기 다른 번호로 출판되었다. 이전 작품들에 비해 두 작품이 뚜렷한 대조적인 음악성격과 혁신적인 시도로 베토벤의 개성이 나타나기 시작한다. 두 곡은 모두 모리츠 폰 프리이스(Moritz von Fries) 백작에게 헌정되었다.

① 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제4번》(Op. 23)

Op. 23은 전통적인 3악장구성이지만, 제2악장에 스키르초풍의 <소나타 악장형식>을 취하여 기존과 다른 구성을 보인다. 또한 확장된 마지막 악장의 규모와 더불어 제1, 2, 3번에 비해 긴 마디수를 갖는다. 제1악장은 6/8박자에서 제2, 3악장은 2/2박자를 사용하여 점차 고조되는 분위기를 가진다.

이 작품에서 베토벤은 처음으로 단조조성을 중심조성으로 제시하고, 첫 악장에 프레스토 빠르기를 배치하는 새로운 모습이 보인다. 뿐만 아니라 하나의 주제를 피아노와 바이올린이 함께 3성부의 대위법으로 완성하는 특징을 가진다.

제1악장은 a단조의 <소나타악장형식>으로 프레스토 빠르기의 6/8박자이다. 제1주제는 피아노오른손성부를 중심으로 시작되지만 곧바로 피아노왼손성부와 오른손성부, 그리고 바이올린성부와 함께 대위법적으로 진행되면서 긴박감을 나타낸다. 제2주제도 피아노와 바이올린이 함께 대위법적인 3성부의 레가토악상으로 진행된다.

제2악장은 A장조의 <소나타악장형식>으로 안단테 스키르초소 피우 알레 그레토 빠르기의 2/4박자이다. 느린 악장과 스키르초악장을 겸한 안단테 악장이다. ♪♪ ♣♣ ♪♪ 리듬형태의 단편적인 모티브로 이루어진 제1주제를 피

아노로 시작하여 바이올린에서 다시 반복된다. 제2주제는 피아노로 시작되지만 곧바로 바이올린성부와 푸가적 진행을 이룬다.

제3악장은 a단조의 <론도형식>으로 알레그로 몰토 빠르기의 2/2박자이다. 단순한 론도형식이 아닌 <자유로운 확대된 론도형식>이다. 전체를 3부로 나눌 수 있는데, 제1부는 작은 론도형식을 갖는다. 제2부는 코랄풍으로 독립적인 악절 성향이 강하다. 제3부에서는 다시 론도주제를 시작하여 각 주제를 회상하는 코다로 전체 악장을 끝낸다(표 II-5).

<표 II-5> 베토벤, Op. 23의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	a단조	6/8	presto	252	3성부의 선율적인 진행이 특징임.
2	소나타 악장형식	A장조	2/2	Andante scherzoso più Allegretto	207	두 악기가 서로 쉽표사이를 채워가며 주제를 이끔. 제2주제는 푸가기법으로 이루어짐.
3	자유로운 확대된 론도형식	a단조	2/2	Allegro molto	332	긴 음가의 선율진행과 블록코드의 진행이 대조를 이룸.

② 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》 (Op. 24)

Op. 24는 일명 《봄 소나타》로 제7번 《크로이처 소나타》와 더불어 유명하다.

이 곡은 중심조성을 F장조를 사용함으로써 제4번과 분위기적으로 대조되고 제1, 4악장은 247마디와 243마디로 비슷한 마디수이며 제2, 3악장은 73마디 및 70마디로 고전시기 음악의 확고한 균형감을 지닌다. 제1악장은 4/4박자를 사용하고 제2, 3악장은 3박 계통의 3/4박자를 사용하여 대조를 이룬다. 제4악장은 제1악장과 같은 2박 계통이지만 배로 빠른 2/2박자로 화려한 피날레악장을 예상한다. 각 악장간의 조성관계는 제1악장의 F장조로 시작하여

제2악장에서는 중심조성의 버금딸림조로 전조되고 제3, 4악장에서 다시 F장조로 회귀하는 전통적인 면모를 보인다.

그러나 바이올린소나타 장르의 역사에서 처음으로 4악장구성으로 작곡하고 제3악장에 스케르초와 트리오를 포함한 <스케르초 복합3부형식>을 사용함으로써 혁신적인 모습을 지닌다. 또한 제1악장은 전통적인 <소나타악장형식>을 사용하였으나 모든 주제의 제시는 바이올린성부에서 시작하는 새로운 시도를 보인다. 그뿐만 아니라 제2악장은 <자유변주곡형식>, 제4악장은 <변형된 론도형식>을 취급함으로써 형식의 문란함을 보이고 이에 따른 새로운 작곡기법은 베토벤의 독창적인 음악적 개성으로 이어진다. 이로써 이 장르의 기존 작품들과 다른 시도를 보인다(표 II-6).

악장별 음악특징은 본 연구의 제3장 분석을 통해 구체적으로 서술하겠다.

<표 II-6> 베토벤, Op. 24의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	F장조	4/4	Allegro	247	제1, 2주제를 바이올린성부에서 시작함.
2	자유변주곡형식	Bb 장조	3/4	Adagio molto espressivo	73	다양한 변주방식이 등장함.
3	스케르초 복합3부형식	F장조	3/4	Scherzo Allegro molto	70	역동적인 리듬의 스케르초 주제와 음계적 트리오 주제가 대조를 이룸.
4악장	변형된 론도형식	F장조	2/2	Allegro ma non troppo	243	싱크페이션, 셋잇단음 등 리듬 변화가 다양함.

3) 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제6, 7, 8번》(Op. 30, 1802)

Op. 30의 3개 작품은 1803년에 출판되어 러시아 황제 알렉산더 1세(재위 1801-25년)에게 헌정되어 일명 《알렉산더 소나타》로 불린다. 베토벤의 첫

병이 악화되어 정신적인 고통을 받던 때지만, 베토벤의 독창적인 음악세계를 이루어 나가는 시기에 작곡된 작품들이다. 3개 작품들은 ‘굴림음형-모티브’사용으로 연관성을 보이거나 각 곡의 특징이 뚜렷하고 피아노와 바이올린의 동등한 관계가 더욱 분명하다.

① 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제6번》(Op. 30-1)

이 작품은 3악장구성에 악장간의 조성이 딸림조로 되어있어 외형적으로 초기의 작품을 답습하였지만, 악장배치에서 <변주곡형식>과 <론도형식>의 순서가 바뀌어 일반적인 관습에서 벗어나 있다. 첫 악장이 3/4박자로 시작하나 잇따른 제2악장은 2/4박자, 제3악장은 2/2박자로 마무리되어 전체적으로 음악이 경쾌한 분위기를 연출한다. 각 악장의 제1주제를 두 악기가 함께 대위법적 진행으로 시작하는 특징을 지닌다.

제1악장은 A장조의 <소나타악장형식>에서 알레그로 빠르기의 3/4박자이다. 제1주제는 바이올린의 중음주법 및 피아노의 블록화성과 함께 뒤따른 피아노왼손성부의 굴림음형으로 이루어진 모티브로 시작된다. 이어 곧바로 피아노의 양손성부와 바이올린성부의 같은 음가의 대위법적인 3성부 진행을 한다. 제2주제는 딸림조인 E장조에서 피아노성부가 시작하고 다시 바이올린이성부에서 되풀이 한다.

제2악장은 D장조의 <론도형식>으로 아다지오 몰토 에스프레시보 빠르기의 2/4박자이다. 느린 악장에 자주 사용되는 <작은 론도형식>으로 론도의 주제는 피아노왼손성부와 바이올린성부가 대응하면서 피아노오른손성부의 붓점 리듬 반주를 곁들여 시작된다.

제3악장은 A장조의 <변주곡형식>으로 알레그레토 콘 바리아찌오니 빠르기의 2/2박자이다. 6개의 변주곡을 두 악기가 교대연주하면서 진행된다. 제 1, 2, 3변주는 2박자 계통에서 피아노성부와 바이올린성부가 응답식으로 교

대하며 나타난다. 제4변주에서는 바이올린의 중음주법으로 피아노의 파편적 모티브사이를 채워나가는 특징을 보인다. 제5변주에서는 2마디 길이의 짧은 아다지오 카덴짜를 삽입하고, 제6변주에서는 6/8박자로 변화를 주었다(표 II-7).

<표 II-7> 베토벤, Op. 30-1의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	A장조	3/4	Allegro	249	전원적인 분위기가 다분함.
2	론도형식	D장조	2/4	Adagio molto espressivo	105	카덴짜풍의 선율이 특징임.
3	변주곡 형식	A장조	2/2	Allegretto con Variazioni	237	다양한 리듬패턴으로 변주를 구사하였음.

② 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번》(Op. 30-2)

제7번은 Op. 30중 가장 유명한 것으로 극적인 내용이 풍부하다. 악장구성은 제5번(Op. 24)와 같이 스케르초악장을 포함해 4악장으로 되어있다.. 제3악장을 제외하고 각 악장은 긴 코다를 가져 악장규모가 확대 되었으며 큰 규모의 피날레악장을 지녔다. 악장간의 조성은 c단조-A b 장조-C장조-c 단조로서 장3도관계 그리고 같은 으뜸음 장·단조의 전조진행을 보이며 음악의 성격이 뚜렷하다. 중심조성인 c단조는 ‘비창한’(pathétique)⁵⁰⁾ 악상을 지니고 자유로운 형식과 더불어 특히 베토벤의 중기 음악특징에서 두드러진다. 또한 바이올린은 넓은 음역을 활용하여 보다 자유로운 음악표현이 주어져 피아노와 대등한 역할로 더욱 진보된다.

제1악장은 c단조의 <소나타악장형식>으로 알레그로 콘 브리오 빠르기의

50) 베토벤은 c단조를 《피아노소나타 제8번》(Op. 13)을 비롯해 《교향곡 제3번》의 제2악장 장송행진곡, 《교향곡 제5번》, 《코리올란 서곡》(Op. 62), 《피아노협주곡 제3번》(Op. 37)등의 작품에 사용하여 ‘비창한’(pathétique) 감정의 표현도구로 삼았다 - 이승윤, “베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ‘크로이처’ 연구,”(성신여자대학교 박사학위논문, 2012), 24.

4/4박자이다. 제1주제는 c단조의 중심조성에서 피아노양손성부의 굴림음형 유니즌으로 시작되어 마디9에서 바이올린이 되풀이하고 피아노는 반주형태로 진행된다. 제2주제는 중심조성의 나란한 관계조인 E b 장조에서 스타카토의 선율로 바이올린성부가 먼저 제시하는데 붓점 리듬이 특징적이다.

제2악장은 A b 장조의 <3부노래형식>으로 아다지오 칸타빌레 빠르기의 2/2박자이다. 피아노의 기교적인 연주위에 바이올린이 주제선율을 반복하면서 피아노성부를 보완한다.

제3악장은 C장조의 <스케르초 복합3부형식>이며 스케르초 알레그로 빠르기의 2/4박자이다. 바이올린소나타 제5번의 제3악장처럼 스케르초악장을 사용하였으나 미뉴에트성격에 가깝게 작곡되었다.

제4악장은 c단조의 <소나타-론도형식>으로 알레그로 빠르기의 2/2박자이다. 론도주제를 전개함에 있어 아래 장2도관계의 b b 단조로 전조되거나 같은 으뜸음 장·단조로 전조하여 기존 전통적인 조성진행에서 벗어난 모습을 보인다(표 II-8).

<표 II-8> 베토벤, Op. 30-2의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1악장	소나타 악장형식	c단조	4/4	Allegro con brio	254	피아노의 빠른 패시지와 바이올린의 선율적인 진행 및 중음주법의 대조가 강함.
2악장	3부노래형식	A b 장조	2/2	Adagio cantabile	115	온화한 분위기로 제1악장의 긴장감을 풀어줌.
3악장	스케르초 복합3부형식	C장조	3/4	Scherzo Allegro	132	3/4박자이지만 잦은 sf 사용으로 인해 2박으로의 변박을 보임.
4악장	소나타-론도 악장형식	c단조	2/2	Allegro	328	코다에서 프레스토 빠르기로 변화됨.

③ 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제8번》 (Op. 30-3)

제8번은 제7번에 비해 구성적 특징보다는 경쾌한 분위기에 초점을 맞췄다. 고유의 3악장구성으로 악장간의 조성도 이전 작품에서 나타난 장3도관계조로 기존 작곡기법에서 크게 벗어나 있지 않다. 3개 악장은 제1악장의 6/8박자와 제2악장의 3/4박자 및 제3악장의 2/4박자로 리듬적인 대조를 이루지만 전체 음악은 전원적인 분위기이다.

제1악장은 G장조의 <소나타악장형식>을 취하였으며 알레그로 아사이 빠르기의 6/8박자이다. 제시부는 도입부적인 최초의 동기를 두 악기의 유니즌으로 시작한다. 서정적인 제1주제가 피아노에서 바이올린으로 이어지고 제2주제도 먼저 피아노로 d단조에서 제시되고 이어 D장조에 머문다.

제2악장은 E \flat 장조의 미뉴에트에 가까운 <복합3부형식>으로 템포 디 미뉴에트 마 몰토 모데라토 에 그라지오소 빠르기의 3/4박자이다. 3박 계통의 미뉴에트박자지만 제1, 2부의 구조로 가요적인 특성도 가지고 있어서 두 가지 성격을 겸비하고 있다. 주제는 두 악기간의 교대연주로 제시된다.

제3악장은 G장조의 <론도형식>으로 알레그로 비바체 빠르기의 2/4박자이다. 조성에 의한 각 주제의 대립은 없으나, 대위법적인 짜임새로 주제의 성격적인 변화를 보인다(표 II-9).

<표 II-9> 베토벤, Op. 30-3의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	G장조	6/8	Allegro assai	202	긴 트릴연주가 나타남.
2	미뉴에트에 가까운 복합3부형식	E \flat 장조	3/4	Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso	196	주제선율의 붓점 리듬 진행과 긴 음가 진행이 특징임.
3	론도형식	G장조	2/4	Allegro Vivace	221	상이한 음악성격으로 주제를 구분함.

4) 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번》(Op. 47, 1802-1803)

제9번은 《크로이처》라는 부제를 가진 소나타로 영국의 바이올리니스트 브릿지타워(George Augustus Polgreen Bridgetower 1780-1860)와 초연할 목적으로 작곡되었고 초연 후에 크로이처에게 헌정되었다.

악장의 구성이나 조성관계 및 균형감에 있어서 베토벤의 기존 작품들과 별다른 차이를 보이지 않는다. 그러나 첫 출판 시 표지에 “거의 협주곡처럼, 아주 협주풍으로 작곡된 바이올린 오블리가토의 피아노소나타”라고 부제를 붙임으로써, Op. 12의 소나타작품에서부터 시도했던 두 악기의 음악적 대등 관계가 《크로이처》에서 절정을 이루며 확립됨을 알 수 있다.

제1악장은 A장조의 <소나타악장형식>이며 아다지오 소스테누토-프레스토 빠르기의 3/4박자이다. 느린 서주가 붙은 <소나타악장형식>으로 서주부는 바이올린의 “*f*”로 시작되며 피아노성부에서 되풀이된다. 서주이후 a단조의 프레스토 빠르기 2/2박자로 바뀌어 바이올린성부의 스타카토로 제1주제를 제시한다. 제2주제도 중심조성 A장조의 딸림조인 E장조로 바이올린성부에서 먼저 제시된다.

제2악장은 F장조의 <변주곡형식>으로 안단테 콘 바리아쨌오니 빠르기의 2/4박자이다. 주제와 4개의 변주 및 코다로 이루어졌으며 3부형식을 가졌다. 각 변주는 피아노성부를 중심으로 바이올린이 오블리가토적 역할을 하거나 또는 그 역할이 교체되어 진행된다. 마지막 변주는 두 악기의 동등한 활약을 통해 전체적인 큰 흐름을 이룬다.

제3악장은 A장조의 <소나타악장형식>으로서 피날레 프레스토 빠르기의 6/8박자이다. 2개의 주제가 타란텔라풍(tarantella)⁵¹⁾의 리듬에 지배되어 화려

51) 타란텔라의 어원은 이탈리아 남부의 도시 타란토에서 유래한 것이라는 설과 독거미(이탈리아 남부에서) 타란툴라에 물리면 이 춤을 추게 된다는 데서 온 것이라는 설이 있다. 이 무곡은 3박자나 6박자계의 아주 빠른 템포이며 장조와 단조가 서로 교대로 나타나는 것이 특징이다. 19세기 중엽 예술음악으로서 자주 작곡되었으며, 특히 리스트, 쇼팽, 베버 등에 의한 예술음악작품은 널리 알려졌다 - <http://terms.naver.com/entry.nhn?docId=1151865&cid=40942&categoryId=33027>[2014년 8월 19일 접속].

한 효과를 보이며 바이올린성부에서 먼저 제시되고 잇따라 피아노에서 되풀이한다(표 II-10).

<표 II-10> 베토벤, Op. 47의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	A장조	3/4	Adagio Sostenuto-Pr esto	599	바이올린의 본격적인 증음주법이 나타남. 4분음가의 리듬이 전체 악장을 지배함.
2	변주곡형식	F장조	2/4	Andante con Variazioni	235	두 악기 역할의 교체로 진행함.
3	소나타 악장형식	A장조	6/8	Presto	539	<i>pp</i> 에서 <i>ff</i> 의 급격한 다이내믹 효과로 격렬한 고조를 이룸.

5) 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제10번》(Op. 96, 1812)

제10번은 베토벤의 최후 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품으로서 거의 10년이라는 공백기를 두고 작곡되었다. 프랑스의 바이올리니스트 로드(Jacques Pierre Joseph Rode 1744-1830)의 연주를 위해 작곡되었으며 루돌프 대공에게 헌정되었다. 외형적으로 기존의 모든 특징을 지니지만 내면에는 종래의 작곡스타일과 다른 면모를 보인다. 전통적인 형식 안에서 긴 음가의 트릴·악장사이를 모호하게 하는 아타카·대위법적 짜임새·성격변주기법과 푸가기법 등 음악어법을 통해 베토벤의 후기 음악특징을 보인다.

제1악장은 G장조의 <소나타악장형식>이며 알레그로 모데라토 빠르기의 3/4박자이다. 제시부는 바이올린이 제1주제의 첫 시작 모티브를 연주하고 피아노가 곧 바로 모방하고 다시 바이올린성부에서 제1주제를 제시한다. 붓점 리듬의 제2주제를 피아노가 제시하면 바이올린이 되풀이하는데, 전체 악

장이 이러한 주고받는 대화형식으로 진행된다.

제2악장은 E♭ 장조의 <2부노래형식>으로 아다지오 에스프레시보 빠르기의 2/4박자이다. 처음의 주제가 피아노에 의해 시작된다. 이어 바이올린이 새로운 선율을 연주하면 피아노는 블록코드의 반주로 사이사이를 채워주다가 후 악절에서 32분음표 음형으로 반주역할을 한다.

제3악장은 g단조의 <스케르초 복합3부형식>으로 스케르초 알레그로 빠르기의 3/4박자이다. 극히 간결한 스케르초악장으로 피아노와 바이올린이 서로 되풀이 하는 식의 교대연주에 의해 이어진다.

제4악장은 G장조의 <변주곡형식>으로 포코 알레그레토 빠르기의 2/4박자이다. 주제와 7개 변주 및 코다로 이루어졌다. 성격변주 형식으로서 각 변주들이 즉흥적이며 주제와의 의존성이 희박하고 독립된 성격을 지니고 있다 (표 II-11).⁵²⁾

<표 II-11> 베토벤, Op. 96의 구성

악장	형식	조성	박자	빠르기	마디수	음악특징
1	소나타 악장형식	G장조	3/4	Allegro Moderato	282	대위법적 진행, 긴 트릴 및 음악이 내성적임.
2	2부노래형식	E♭ 장조	2/4	Adagio espressivo	67	노래형식, pp의 아타카로 다음 악장을 넘어감.
3	스케르초 복합3부형식	g단조	3/4	Scherzo Allegro	129	트리오의 수평적인 선율진행으로 대조를 이루고 코다가 있음.
4	변주곡형식	G장조	2/4	Poco Allegretto	295	푸가기법, 템포 변화가 많음.

52) William s. Newman, *The Sonata in Classic Era*, 541 - 이승윤, “베토벤의 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47'크로이처' 연구,” 27, 재인용.

III. 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》(Op. 24) 분석

1. 연구방법

1) 악보

작품을 올바르게 이해하는데 필요한 전제조건은 신뢰할 만한 악보를 선택하는 것이다. 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》은 작품이 탄생된 이래 청취자들의 각광을 받은 만큼 많은 버전으로 출판되었다. 여러 음악학자 또는 유명한 연주자들에 의해 편집된 악보들은 연주자의 분석과 해석에 도움을 주는 면도 있으나 경우에 따라 편집자의 주관적인 의도를 여과 없이 반영하여 연주자에게 혼란을 야기하기도 한다. 이러한 점을 감안하여 본 연구에서는 보다 객관적인 정보를 얻고자, 헨레(G. Henle)⁵³⁾출판사에서 출판한 《베토벤: 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제1집》(*Ludwig van Beethoven: Sonaten für Klavier und Violine Band I*)에 수록된 악보를 사용한다. 이 악보의 사용에 대한 타당성의 근거는 다음과 같다.

헨레판의 편집자 브란덴버그(Sieghard Brandenburg, 1938-)⁵⁴⁾는 악보의 서문에서 베토벤의 자필보(3개 악장만 있는)와 1801년 비엔나 몰로(Mollo)에서 출판한 원본에 근거하여 편집하였음을 밝혔다. 몰로판은 1801년 비엔나 몰로 출판사에서 발행한 것으로서 제5번이 《피아노와 바이올린을 위한 소나타》(Op. 23)의 《소나타 II》로 묶어져 있으며 피아노파트본과 바이올린파트

53) 1948년 10월에 창립한 독일의 헨레출판사는 “학술기준에 의한 18-19세기 음악작품의 원본을 출판하는 것을 최초의 목적”으로 두었으며, 현재까지 하이든, 모차르트, 베토벤의 전집을 포함한 20세기 초반까지의 음악작품을 출판하였다. 1955년, 킨스키(Georg Kinsky)와 할름(Hans Halm)이 분류, 편집하여 완성한 《베토벤 작품전집》(*Das Werk Beethovens*)이 유명하다 - http://en.wikipedia.org/wiki/G._Henle_Verlag[2014년 7월 15일 접속].

54) 브란덴버그는 1968부터 1984년까지 본의 베토벤 하우스(Beethoven-Haus Bonn)의 편집장으로 재직하였다.

본이 별도로 인쇄되어 있다.. 이에 편집자가 밝힌 바와 같이 몰로판에 사용된 원판이 베토벤의 감독아래 인쇄되었다는 가설에 공감하고 문자·마디를 최대한 원본과 일치하도록 노력하였다. 그러나 베토벤의 음악적 연관·선율의 동선 등에서 현대의 기보습관을 고려하여 지극히 적은 부분에서 재편집하였다. 또한 원본에서 특별한 표기가 없으면 피아노파트의 양손성부에 자주 나타나는 음자리표 바꿈의 기보방식을 하나의 자리표로 편집하였음을 밝혔다.

현재의 헨레판은 1978년에 편집된 것으로, 피아노파트의 운지법은 테오폴드(Han-Martin Theopold)가, 바이올린파트의 활법·운지법은 로스탈(Max Rostal)이 편집하였다.

2) 분석방법

본 연구의 궁극적인 목적은 작품에 담겨진 작곡가의 음악적 의도를 정확하게 파악하고 청중에게 전달하는데 있다.

이에 본 연구자는 먼저 작품의 등장배경을 살펴보고 구체적인 악곡분석을 진행한다. 악곡분석은 작품의 형식·구성·리듬·다이내믹·선율 및 화성진행 등 음악요소별 분석을 기초로 하여, 특히 피아노역할과 아티큘레이션에 대한 논의를 전개하고자 한다.

2. 작품 등장배경

《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》은 일명 《봄 소나타》로 불리는데, 이는 베토벤이 붙인 것이 아니라 선율에서 풍겨나는 우아한 특징을 비유하여 대중들에 의해 1860년부터 그렇게 불리진 것이다.⁵⁵⁾

55) Wilhelm von Lenz, *Beethoven: Eine Kunststudie*, pt. I, sect. 2(Hamburg: 1860), 38 - Lewis Lockwood, "On the Beautiful in music: Beethoven's "spring" Sonata for Violin and Piano, Opus 24," 24, 재인용.

낙 후드가 조사한 베토벤의 스케치와 관련된 자료에 의하면, 《봄 소나타》는 1800년 여름부터 작곡을 시작하여 1801년 4월쯤 완성된 것으로서 같은 시기에 현악4중주(Op. 18-1, 2, 6)·피아노소나타(Op. 22)·바이올린소나타(Op. 23) 등 여러 장르의 음악을 함께 구상한 것으로 확인되었다. 앞서 언급했듯이 첫 출판에서는 제4번(Op. 23)의 소나타 제2번으로 묶어졌으나, 몇 개월 후 독립적인 작품번호로 재출판 되었다.⁵⁶⁾

1800년 전후로 베토벤은 교향곡 및 피아노소나타 등 작품으로 대중에게 이미 널리 알려져 있었고, 이 시기는 그의 초기 음악경향에서 중기로 넘어가는 시점이다. 그러나 베토벤이 교향곡과 피아노소나타 장르에서 성공한데 비하면, 피아노와 바이올린을 위한 소나타 장르는 첫 등장 때 ‘큰 반응’으로 희비가 엇갈리는 평가를 보인다.

예를 들면, 1799년 6월 5호 『일반 음악신문』(*Allemeine Musikalische Zeitung* ‘AMZ’)에 실린 한 익명의 평론에서는 베토벤의 피아노와 바이올린 소나타(Op. 12)가 “어둡고, 기괴한 구조, 우울한” 음악으로서 마치 “우호적인 친구와 함께 매력적인 숲을 산책하려 했지만, 걸음마다 적의에 찬 갈등에 부딪히고 결국은 무거움에 기진맥진하게 되어 아무런 즐거움도 없다”고 평가되었다. 물론 이 익명의 평론가는 베토벤의 모든 작품에 대해 잘 알고 있지 않는 것으로 “자신이 베토벤의 소나타작품만 연구한 것”이라 밝혔다.⁵⁷⁾

이러한 유사한 평론은 그 후에도 지속되나, 베토벤의 작품이 지니는 독특성에 대한 긍정적인 평론도 없지는 않다. 특히 1799년 10월 9호의 평론에서 베토벤의 《피아노소나타 Op. 10》을 예로, “모든 작품에서 너무도 많은 의지와 감동이 담겨져 배우려는 충동을 금할 수 없으며, 그것은 바로 시종 변화를 시도하고 전체를 관통하는 명쾌함”이라 하였다.⁵⁸⁾

56) Lewis Lockwood, 앞의 글, 25.

57) Brandenburg, "Beethoven's opus 12 Violin Sonatas: On the Path to His Personal Style," 20.

58) Brandenburg, 앞의 글, 21.

이러한 논쟁은 베토벤의 어느 한 작품에 대한 평가보다 이 시기 베토벤의 창작에서 나타나는 ‘새로운 작곡기법’에 기인된 것이다. 베토벤은 이러한 논쟁을 잘 알고 있었으나 만족스러워 한 것은 아니다. 이는 피아노와 바이올린을 위한 소나타 제4번과 제5번이 완성된 즈음에 『일반 음악신문』(AMZ)의 브라이트프코프(Johann Gottlob Immanuel Breitkopf 1719-1794)에게 쓴 편지에서 알 수 있다.

“.....당신의 평론가들로 하여금 젊은 작곡가들의 작품에 대해 좀 더 많은 관심과 좋은 센스를 가지기를 권합니다. 아마도 많은 사람들이 (그 평론 때문에) 도망가거나 경색할 수 있으니 말입니다. 나를 말한다면, 제가 흠 잡을 데 없이 완벽하지는 않으나 당신의 평론가들이 반대하는 외침은 저를 난감하게 하는군요. (그러나)저 자신을 다른 사람들과 비교해 보고 난 후 그것에 대해 별로 개의치 않습니다. 다시 냉정함을 찾게 되는군요. 그들은 음악에 대해 너무도 모르고 있다고 생각합니다.....”⁵⁹⁾

한편, 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》이 언제 어디서 누구에 의해 초연 되었다는 공식적인 기록은 아직 발견되지 않았다.

59) Lewis Lockwood, "On the Beautiful in music: Beethoven's "spring" Sonata for Violin and Piano, Opus 24," 41.

3. 악곡분석

1) 제1악장

① 형식

제1악장은 제시부·발전부·재현부 및 코다를 갖춘 <소나타악장형식>으로 되어있다. <표 III-1> 에서 보듯이 총 247마디로 제시부는 85마디(마디1-85), 발전부는 38마디(마디86-123), 재현부는 86마디(마디124-209) 그리고 코다(Coda)는 38마디(마디210-247)로 구성된다. 이 네 부분은 길고-짧음의 순서로 대칭적으로 안배되어 있으며, 발전부와 코다는 같은 길이로 제시부와 재현부에 매치되어 전체 악장의 균형감을 이룬다. 여기서 코다의 규모가 발전부와 같다는 것은 새로운 양상으로 보이지만, 발전부가 제시부와 재현부에 비해 규모가 작다는 점은 아직 하이든과 모차르트의 영향을 보이는 베토벤의 초기 음악특징에 머물러 있음을 알 수 있다.

발전부를 제외한 각 부분은 대조적인 2개의 주제부를 지니고 있으며, 각 주제부는 또 2개의 작은 부분으로 나누어진다. 반면 발전부는 음악성격이 상이한 3개 부분을 지니고 있는데, 제시부의 첫 주제선율을 제외한 각 단락은 고전전통의 일반적인 특징에서 4+4마디 길이 또는 그 곱절의 길이로 나타나면서 규칙적인 주기성을 지니고 있다. 그러나 제시부의 첫 주제선율은 두 마디 더 늘어난 10마디(4+6) 길이로 나타나고 피아노성부에서 반복될 때는 주제선율의 마침이 그 다음 단락음악의 첫 시작과 겹쳐 홀수마디가 나타나는 특이함도 보인다(마디11-20과 마디20-25으로 총 15마디이다. 재현부에서는 두 악기성부가 똑 같은 마디수인 10마디 길이로 되풀이함). 이러한 규칙적인 주기성에서 벗어난 특이사항은 제시부 제1주제부의 제2부분의 마디 20-25(2+4, 6마디)와 발전부 제2부분의 마디98-115(16+2, 18마디), 코다의 제1부분 마디222-232(9+2, 11마디)에서도 나타난다(표 III-1).⁶⁰⁾

60) 제1악장의 형식과 구분에 관한 분석은 베버(Mathias Weber)의 “Beethovens Sonate Op. 24. Aspekte der Dialektik von Form und Prozess”에서 나눈 구성을 기초로 하였다. 그러나 코다에서 베버는 마디

<표 III-1> 베토벤, Op. 24 제1악장의 구성

형식 과 구분		마디(마디수)	구성	다이내믹	
제시부 (85마디)	제1주제부 (25마디)	제1부분	1-10 (4+2+4)	F장조	<i>p-cresc</i>
		제2부분	11-25 (4+5+6)	F장조-C장조	<i>p-cresc-f-sf</i>
	경과구 (12마디)		26-37 (4+4+4)	A b 장조- c단조	<i>ff-p-f-ff-sf-p</i>
	제2주제부 (32마디)	제1부분	38-53 (8+8)	C장조	<i>sf-\dot{p}-sf-p</i>
		제2부분	54-69 (8+8)		<i>sf-p</i>
종지구 (16마디)		70-85 (8+8)	F장조	<i>p-sf-cresc- decrec</i>	
발전부 (38마디)	제1부분 (12마디)		86-97 (4+8)	A 장조- B b 장조- b b 단조	<i>f-p-cresc-\dot{p}- -sf</i>
	제2부분 (18마디)		98-115 (16+2)	f단조-c단조-g단조-d 단조	<i>f-sf</i>
	제3부분 (8마디)		116-123 (8)	A장조	<i>p-cresc- decrec</i>
재현부 (86마디)	제1주제부 (26마디)	제1부분	124-133 (4+6)	F장조	<i>p-scresc-f-p -f-sf</i>
		제2부분	134-149 (4+6+6)	F장조-f단조	
	경과구 (12마디)		150-161 (4+4+4)	G b 장조-f단조	<i>ff-p-f-ff-sf- decrec-p</i>
	제2주제부 (32마디)	제1부분	162-177 (8+8)	F장조	<i>sf-\dot{p}-sf-p</i>
		제2부분	178-193 (8+8)		<i>sf-p</i>
종지구 (16마디)		194-209 (8+8)		<i>p-sf-cresc- decrec</i>	
코다 (38마디)	제1부분 (23마디)		210-232 (8+11+4)	D장조-E b 장조- F장조	<i>f-p-sf-cresc- p-decrec-p p-ff</i>
	제2부분 (16마디)		232-247 (8+8)	F장조	<i>p-sf-p-f-ff</i>

210-232를 제2발전부로 나누고, 마디232-247를 코다로 나누었다.

② 조성

제1악장은 거시적으로 F장조(제시부)-A장조(발전부)-F장조(재현부)-F장조(코다) 조성진행의 큰 흐름을 이룬다. 제시부의 중심조성 F장조로 시작하고 발전부는 전조되었으며, 재현부와 코다에서는 다시 원조로 돌아옴으로써 비엔나 고전 소나타악장형식의 조성진행 윤곽을 지키고 있다.

그러나 주목할 사항은 관습적으로 발전부를 딸림조 위에서 구축하는 것과 달리 F장조의 3도관계인 A장조에서 진행한다는 것이다. 이 같은 3도관계로 전조하는 모습은 19세기 낭만주의 음악에서 흔히 나타나는 것으로서, 이 작품의 제시부의 제1주제부 코테타(Codetta, 마디20-25)에서 C장조로 종결하고 잇따라 나오는 경과구는 아래 장3도관계의 A b 장조로 나타난 데서도 찾을 수 있다. 그러나 경과구의 끝부분에서는 3도관계지만 장조가 아닌 c 단조로 전조된다. 이에 따라 제2주제부의 C장조와 같은 으뜸음 장·단조관계를 이룬다. 또한 제시부 제2주제부의 종지구는 F장조의 딸림조 C장조가 아닌 원래조성인 F장조로 복귀하는 것도 하이든의 전통을 따르지 않고 있음을 보여준다.

이러한 전통을 회피하는 전조방식은 발전부에서 4마디를 한 주기로, A장조에서 시작하여 위로 2도관계의 B b 장조로, 이어서 같은 으뜸음 b b 단조로 전조하는 진행에서도 나타난다. 그러다 b b 단조를 기점으로 단조 내에서 5도관계의 순환으로 f단조-c단조-g단조-d단조의 전조가 나타나고, 뒤이은 발전부의 제3부분(마디116-123)에서는 A음-G#음의 하행 단2도의 반복진행으로 A음을 강조하면서 마디86-89(발전부 시작)의 A장조와 대칭을 이룬다. 이로써 발전부가 다양한 전조에도 불구하고 A장조라는 큰 틀 안에서 진행되는 느낌을 부각시키고 있다. 발전부의 제3부분은 실질적으로 F장조의 나란한 관계 d단조의 V화음으로서 재현부 F장조로의 회귀를 가리키며 A장조와 3도관계의 전조를 완성한다.

<악보 III-1> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10

1

Allegro

음형 a

모티브 a

음형 b

모티브 b

A음

선율하행

선율상행

B음

10도

10도

F장조 I VI II II

6

선율하행

선율상행

C음

10도

cresc.

V7 원손성부 리듬가속화 I 6 II 6 II V7 I

<악보 III-2> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디38-41

38

제2주제 : Vn.와 Pf. 리듬대비 및 선율진행 방향 대비

p *sf* *sf* *sf*

p *cresc.* *fp*

Pf. 원손성부 리듬변화

또한 주제선율 선행악구에서 피아노왼손성부의 긴 음가 리듬이 후행악구에서는 곱절로 축소되어 가속화하는 규칙을 가진다(제시부의 마디5-10과 마디20-25, 경과부의 마디26-29와 마디34-37, 코다 마디214-217, 마디236-239, 마디244-247)(악보 III-1, 3).

<악보 III-3> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디20-25

C지속음 → Pf.의 왼손성부 리듬변화

리듬가속화

그리고 각 음악단락의 시작점에서 뚜렷한 리듬변화가 일어나는 규칙도 발견된다. 제시부 제1주제의 피아노왼손성부는 온음표의 긴 음가로 시작하였다면, 제1주제의 제2부 코테타(마디20-25)에서는 지속음 C음의 4분음표 리듬형태, 제2주제부(마디38-45, 54-61)에서는 8분음표 리듬형태, 제2주제의 종지구(마디70-77)에서는 4분음표의 싱코페이션(♩ ♩ ♩) 리듬형태로 나타난다. 이에 바이올린성부는 피아노성부의 리듬을 축소 또는 확장형태로 대비를 이룬다(악보 III-1, 2, 3, 4).

<악보 III-4> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디70-74

종지구

70 Vn.: 순차리듬, 선율하행
 Pf: 도약 모티브음형, 리듬확장, 선율상행

C지속음: 4분음표 싱코페이션 리듬

F장조 V V7

72

I I $\frac{6}{4}$ V

이 모든 리듬변화는 발전부에서 4마디 혹은 8마디의 주기로 집약적으로 나타는데, 발전부의 제2부분(마디98-115)에 바이올린성부는 2마디의 주기로 셋잇단음 (♪♪♪)의 새로운 리듬형태가 나타난다. 이 셋잇단음 리듬은 피아노성부의 4분음표 싱코페이션 리듬(역시 2마디 주기)과 교대진행으로 대비를 이루며 제1악장 음악의 최고정점을 만든다. 셋잇단음의 리듬은 코다의 제2부분(마디231-243)에서도 분산화음 반주음형으로서 다시 나타나 두 악기의 성부간의 리듬대비를 이루면서 코다의 성격을 분명하게 한다(악보 III-5, 6).

<악보 III-5> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디98-101

발전부 제2부분: 새로운리듬, 음형a와 음형b의 결합

리듬대비

선율 반대진행 및 동행

<악보 III-6> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디240-247

코다

리듬대비

유니즌

리듬 가속화

선율상행

이처럼 리듬을 음악구성의 중요한 요소로 사용하는 기법은 제2장에서 언급한 베토벤의 독자적인 경향이 본격적으로 시작되는 중기이후의 음악경향 맥락에서 이미 나타난 초기 조짐이라 할 수 있다.

④ 다이내믹

제1악장의 다이내믹은 “*pp*”에서 “*ff*”까지의 셈여림에서 펼쳐지는데, “*pp*”는 유일하게 코다에서 한번만 나타난다. 전체 악장은 중간 약장기호인 “*mp*”와 “*mf*”없이 자잘한 크레센도와 데크레센도로 “*p*”와 “*f*”사이를 이어준다.

거시적 구조면에서 살펴보면(다음 괄호안의 기호는 각 세부부분 시작의 악상기호), 제시부는 “*p*”에서 시작하여 “*sf*”로 끝난다(*p-p-ff-sf-sf*의 흐름). 이에 따라 발전부는 “*f*”로 시작하여 “*p*”로 재현부를 맞이한다(*f-sf-p*의 흐름). 이어서 재현부는 제시부와 똑같은 악상의 흐름으로 반복되고(*p-p-ff-sf-sf*), 코다는 “*f*”로 시작하여 제1부분에서 “*pp*”로 끝난 듯 마무리하더니 곧바로 “*ff*”로 코다의 제2부분을 맞이한다. 코다의 제2부분은 앞부분의 “*ff*”의 마침과 더불어 다시 “*p*”영역에서 12마디를 진행하다가 마지막 4마디 안에서 “*f*”부터 “*ff*”로 제1악장을 종결한다. 따라서 제1악장은 여리게 시작하여 강하게 끝나는 <약-강> 순서의 악상흐름을 가진다.

이 <약-강> 순서의 악상은 크게는 악장구조의 균형감과 함께 제시부 대 발전부, 재현부 대 코다의 대비에서도 보인다. 이에 따라 제시부 및 재현부의 제1주제부는 “*p*”영역에서 진행되고 그에 대비되는 제2주제부는 강하게 시작되는 공통점을 갖고 “*ff*”영역에서 진행된다.

이처럼 급격한 다이내믹은 각 단락의 세부부분을 구분하는 지점에서도 발견된다. 이것은 “*fp*”의 사용 및 크레센도 또는 데크레센도를 이용하여 세부부분의 시작을 가리키는 규칙성과 연관 되어있다. 이러한 크레센도 및 데크레센도는 정확히 네 박자의 길이, 길게는 여덟 박자의 길이를 갖는 특징으로 잇따른 셈여림표와 <약-강> 또는 <강-약>의 대비를 가지는 것이다.

이외 제1악장에서 자주 나타나는 “*sf*”는 여린박에 붙어 리듬의 변형에 사용되는 공통점이 보인다(단 마디36, 40, 48, 63, 65, 112-115, 237는 첫 박에

“*sf*”가 붙는다). 이 같은 다이내믹 변화는 따라서 다양한 리듬사용과 함께 베토벤의 음악에서 매우 중요한 역할이 되고 있음을 알 수 있다.

⑤ 선율 및 화성진행

제1악장은 F장조 으뜸화음의 3음인 A음에서 시작된다. <악보 III-1>에서 보인 바와 같이 각 2마디의 모티브a(마디1-2)와 모티브b(마디3-4)로 선형악구를 이루며, 모티브b”(마디5-10)로 후행악구를 이루어 하나의 주제선율을 완성한다. 여기서 모티브b를 좀 더 세분화하면 모티브b의 1, 2, 3박(마디3)은 모티브a의 3, 4박(마디1)의 단편적인 음형을 리듬확장 한 것이다. 따라서 모티브a의 G음-F음-E음-F음-G음의 굴림음형을 음형a로 정의한다면, 뒤따른 모티브b의 3, 4박(마디3)으로 이루어진 2도-3도의 음정구조는 음형b를 가리킨다. 이 음형a와 음형b는 전체 악장에 걸쳐 모티브a 및 모티브b와 동반하거나 독자적으로 발전하는 것이 발견된다.

<악보 III-7> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10

The musical score shows the first 10 measures of the first movement of Beethoven's Op. 24. It is in F major, 2/4 time, marked 'Allegro' and 'p'. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) shows Motif a (measures 1-2) and Motif b (measures 3-4). The second system (measures 5-10) shows Motif b' (measures 5-10). Specific melodic patterns are labeled as '음형 a' (melodic type a) and '음형 b' (melodic type b). The score includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature.

또한 언급하였듯이, 제1악장의 주제선율은 총 10마디 길이로서 고전시대의 기존 일반적인 8마디 길이의 규칙에서 벗어난 모습을 보인다. 주제선율

의 후행악구는 모티브b의 모방을 통한 변화로 이루어졌으며, 거기에 경과구적인 2마디를 가진다(마디5-10). 바로 선행악구와 후행악구의 반종지가 이루어져야 되는 마디4에서 종지를 은폐하였으며, 완전정격종지가 이루는 마디8에서 불완전정격종지로 전향된 후 1마디를 더 거쳐 완전정격종지가 이루어졌다.

이는 마디5와 마디9에서 II화음을 연장하는 특징으로 2마디가 늘어난 길이를 가진 것이다. 이렇게 부속화음 또는 불완전정격종지를 사용하여 연장하는 화성진행의 특징은 선율의 길이를 확장하는데서 일련의 공통점으로 나타난다. 형식에서 설명된 고전시대 주기성에서 벗어나 늘어난 악구의 마디 길이는 이 같은 전개방식에 의해 얻어진 것이다(표 III-2).

이러한 반종지나 종지를 은폐하여 선율의 길이를 확장하는 것은 베토벤의 중·후기 음악경향에서 늘 사용하는 음악어법으로 선율의 구조를 확대하고 나아가 단락의 규모를 확대하는데 사용된다.

<표 III-2> 베토벤, Op. 24 제1악장 주제선율의 화성진행

모티브	모티브a		모티브b		모티브b''				경과구	
마디	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
화성	I		VI	II	V7	I				
				ii-ii						I6-ii6-ii-V7-I

그리고 선율의 진행방향도 모티브변형 및 리듬변형과 함께 주기성을 가진다. 주제선율의 선행악구는 순차적인 하행진행과 도약적인 상행진행(정확히 마디3의 3, 4박)으로 이루어진다. 여기서 순차적인 것은 모티브a의 단편인 음형a, 도약적인 것은 모티브b의 단편인 음형b와 연관을 지을 수 있다.

음형a·b는 늘 대조적인 선율의 진행방향과 함께 각 단락의 주제시작, 그리고 더 나아가 세부단락의 시작에서 리듬의 확장을 수반하여 4마디 혹은 4

마디의 곱절로 순차적인 하행과 도약적인 상행 또는 그 반대로 규칙성을 가진다.

제시부 제1주제 경과구의 첫 4마디(마디26-29)는 모티브a 및 음형a의 변형과 함께 순차적인 하행으로 뒤따른 4마디 길이(마디30-33)의 음형b 변형의 도약적인 상행과 대비를 이룬다. 제2주제부(마디38-45)는 바이올린성부에서 음형a에서 파생된 음형으로 반복진행하는 시작과 뒤이은 음형b의 음정구조에 리듬확장을 곁들인 펼침화음으로 하행한다. 이때 피아노성부는 이와 반대되는 3화음의 자리바꿈으로 상행을 이루고 이어 동음화음의 반복진행을 이룬다(악보 III-2).

이러한 선율의 진행방향적인 대비는 각 성부사이에서도 나타난다. 제시부의 종지구(마디70-77)에서는 바이올린성부의 순차적인 하행에 피아노오른손성부는 도약진행을, 왼손성부는 지속음 C음 또는 C음 위에 쌓은 화음으로 반복진행을 한다(악보 III-4).

이외 두 악기간의 모방과 교대진행으로 같은 선율의 진행방향을 이루는 것도 있다. 제시부 제2주제부의 제1부분(마디46-53, 제2부분의 마디62-68)에서 바이올린성부의 2마디 길이의 음형a의 변형을 피아노오른손성부에서 모방하면서 두 악기가 함께 교대로 하행한다.

두 악기(3성부 모두)의 유니즌 진행은 제시부의 경과구 끝부분(마디36-37), 발전부의 시작(마디87-89)과 제3부분의 끝부분(마디121-123), 그리고 코다의 마지막(마디244-247)에서만 나타난다(악보 III-8).

<악보 III-8> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디214-217

코다시작 선율의 후행악구

214 유니즌

리듬가속화

위의 분석결과, 베토벤은 제시부의 첫 주제-모티브를 각 단락의 주제선율의 구성요소로 사용하였음을 알 수 있다. 즉, 하이든과 모차르트의 전통에서 주제-모티브 가공기법은 대체로 4마디 길이로 그룹을 지어 주기성을 가지면서 주로 발전부를 중심으로 사용되었다면, 베토벤은 주제-모티브를 더 극단적으로 쪼개어 모든 부분에 세부적으로 활용하여 전체 악장이 단일한 모티브로 만들어진 것처럼 보이는 차이점이 있다.⁶²⁾

이러한 베토벤의 선율구성과 그 선율의 진행방향은 화성진행과 함께 주기적인 변화를 통해 피아노역할과 아티클레이션 표현에 직접적인 영향을 주고, 나아가 두 연주자의 프레이징을 구축하는 근거가 된다.

⑥ 피아노역할과 아티클레이션

아티클레이션이란 언어에서 비롯된 것으로 발음을 명확하게 하여 의사 표현을 정확하게 전달하는 것이다. 음악에서, 특히 기악음악에서 아티클레이션은 음들을 선율적으로 연결하거나 끊어주는 것을 뜻한다.⁶³⁾ 따라서 여러

62) 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사 2』, 26, 38, 100.

63) Hermann Keller, 『산 연주를 위한 기초문법 프레이징과 아티클레이션』, 정희갑 역 (서울: 음악춘추사, 1995), 49-54.

가지 음악적 기호인 레가토·논 레가토·스타카토·테누토·슬러 등과 동반되어 나타나며 이를 정확하게 연주하는 것을 뜻한다.⁶⁴⁾ 즉, 아티큘레이션은 현악기에서 보잉에 관한 것이고 건반악기에서는 터치에 관한 것이다.⁶⁵⁾

이러한 아티큘레이션의 의미에서 가장 기본적인 개념인 레가토와 스타카토에 대해 정리해볼 필요가 있다. 음악에서 레가토는 음과 음의 의존과 결합에 이어 선율의 흐름, 즉 선율의 내적 유동의 힘을 잃지 않고 여러 음을 이어 그 흐름을 완전하게 표현하는 것이다.⁶⁶⁾ 스타카토는 본질적으로 레가토의 표현범위보다 넓으나 분리라는 점에서 레가토와 대조적인 개념이다. 즉, 그 차이를 천천히 걷는 것과 발끝만이 지면에 닿는 듯한 급히 달리는 것, 또는 침착한 태도와 흥분한 몸가짐과의 차이, 명상적인 화법과 감정이 넘치는 화법과의 차이로 비유할 수 있다.⁶⁷⁾ 특히 레가토는 내면적 감정의 담당자 역할로 바흐의 느린 악장에서부터 비엔나 고전주의 작곡가들의 작품에서 현저하게 나타지만, 긴 시간의 레가토를 사용하는 것은 낭만주의 작곡가들(브루크너, 바그너 등) 작품에서 찾아 볼 수 있다.⁶⁸⁾

또한, 아티큘레이션을 논할 때 떼어 놓을 수 없는 것이 프레이즈이다. 음악에서 프레이즈는 시에서 시구의 일행, 산문에서 하나의 단순한 그 이상 나눌 수 없는 문장과 같은 것이라 정의한다. 이에 따라 프레이징은 음악에서 호흡을 가리키며 그 음악에 생명을 불어 넣는 것이다.⁶⁹⁾ 그러므로 작품의 특유한 프레이징과 아티큘레이션을 파악하여 적절하게 표현하는 것은 성공적인 연주를 이끄는 매우 중요한 요인이다. 특히 이중주소나타의 연주에

64) Heasook Rhee, *The Art of Instrumental Accompanying: A Pratical Guide for The Collaborative Pianist*, 153 - 배은아, “피아노 반주자를 위한 성악반주 방법 연구,”(성신여자대학교 박사학위논문, 2013), 27, 재인용.

65) Bryan White, "Articulation"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e420?q[2014년 8월 20일 접속].

66) Hermann Keller, 『산 연주를 위한 기초문법 프레이징과 아티큘레이션』, 정희갑 역, 52.

67) Hermann Keller, 앞의 책, 53.

68) Hermann Keller, 앞의 책, 52.

69) Hermann Keller, 앞의 책, 27.

서는 두 연주자의 프레이징과 아티큘레이션을 통해 작품의 음악적 내용이 서술된다.

Op. 24의 제1악장의 주제선율은 바이올린성부에서 하행연주로 시작되고, 피아노왼손성부는 긴 음가의 홀음으로 도약진행을 이룬다. 피아노오른손성부는 두 성부에 비해 상대적으로 좁은 6도음정 안에서 분산화음의 음형으로 연주된다. 이와 함께 바이올린성부와 피아노오른손성부는 한마디 길이의 레가토로, 피아노왼손성부는 레가토 없이 시작된다. 따라서 고음성부는 동적인 느낌을 주고 저음성부는 울림에 초점을 맞춰 화성근음으로만 바이올린성부의 1박에 따라 움직이고, 중간성부는 안정적인 느낌으로 두 성부를 받쳐준다.

총 10마디의 이 주제선율에서 주목되는 것은 아티큘레이션의 표현이라 할 수 있다. 피아노오른손성부는 레가토로 변화가 없으나, 왼손성부는 마디7에서 리듬의 가속화와 함께 레가토가 나타나고, 바이올린성부는 마디9에서 4개의 8분음표에 의한 짧은 순차상행이 2:2의 비례로 대비되는 레가토·스타카토를 동반하여 두 번 나타난다(악보 III-1).

여기서 제기되는 문제는 레가토에 대한 이해와 그에 따른 프레이징이다. 가장 기본적으로 레가토가 끝나는 곳에 호흡을 해야 한다고 이해하면 매 마디마다 끊어줘야 하며, 고전시대 선율이 지니는 보편적인 주기성을 고려하면, 마디4에 나타난 쉼표에서 프레이징을 분명히 해야 할 것이다.

본 연구자는 여기서 칼 샤프터가 밝힌 화성진행을 근거로, 이 주제선율의 프레이징을 구획할 수 있는 가능성을 제기해보고자 한다.

칼 샤프터는 저음과 고음 두 성부는 마디1의 저음성부 **F**음과 고음성부 **A**음, 마디5의 저음성부 **G**음과 고음성부 **B \flat** 음, 마디8의 저음성부 **A**음과 고음성부 **C**음과 함께 10도 화음진행을 이루면서 주제선율의 첫 번째 목표점을 가리킨다고 밝혔다.⁷⁰⁾ 이후 바이올린성부에서 하행을 하고 피아노오른손

성부는 마디10에서 16분음표 패시지를 거쳐 피아노성부의 주제반복을 맞이한다.

이 화성진행에 의하면 첫 프레이즈는 마디4, 6의 쉼표를 모두 무시하고 목표점인 마디8까지, 그리고 피아노성부의 주제를 맞이하는 마디10까지 두 번째 프레이즈로 나누는 것이다. 이로써 하나의 큰 프레이즈를 이루는데 이러한 프레이즈구분은 주제선율의 화성진행과 방향성에만 제한시켜 고려된 것이다(악보 III-9).

<악보 III-9> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10 프레이즈구분 a.

하지만 피아노성부의 역할을 고려한다면 또 다른 프레이즈구분도 제시할 수 있다. 즉 화성진행에서 반중지를 기준으로 프레이징을 구분하는 것으로

70) Carll Schachter, "The Sketches for the Sonata for Piano and Violin, Op. 24," in *Beethoven forum* 3, ISSN: 1059-5031, 112.

마디1에서 마디6까지 하나의 프레이즈를 이루고, 마디7에서 마디10까지 두 번째 프레이즈를 이루는 것이다. I-V 화성진행을 기본틀로 하고 마디7의 V는 마디8의 준비로 간주하는 것이다.

특히 피아노왼손성부의 리듬변화를 감지하면, 이렇게 나뉘지는 프레이즈는 피아노성부가 바이올린의 주제제시를 뒷받침하는 보조역할을 분명히 한다. 따라서 피아노오른손성부의 레가토는 프레이징과 무관하게 지속적인 음악의 흐름만을 주관하는 역할을 한다. 그리고 마디9의 바이올린성부의 스타카토진행은 피아노성부의 레가토와 대조적인 진행을 이루며, 그 다음에 나타날 피아노성부의 크레센도를 위한 음악적 긴장을 조성하는 준비를 한다. 이로써 앞서 다이내믹부분에서 논의된 <약-강>의 악상흐름을 완성하는 것이다(악보 III-10).

<악보 III-10> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디1-10 프레이즈 구분 b.

Harmonic analysis for the first system (measures 1-6):
 Measure 1: F장조 I
 Measure 2: VI
 Measure 3: ii
 Measure 4: ii
 Measure 5: ii
 Measure 6: V7

Harmonic analysis for the second system (measures 7-10):
 Measure 7: I 6
 Measure 8: ii 6 ii
 Measure 9: V7
 Measure 10: I

앞에서 서술한 바와 같이 레가토와 스타카토는 음악적 대비에 초점을 두

고 프레이징은 다른 음악요소의 영향을 받는데 이러한 현상은 제2주제부의 마디46-53에서도 발견된다. <악보 III-11>에서 보듯이 피아노왼손성부의 레가토는 바이올린성부의 스타카토와 대비를 이루는데 주력한다면, 이 부분의 프레이징은 선율의 진행방향에 따라 구분할 수 있다. 즉 피아노왼손성부의 C음과 바이올린성부의 E \flat 음이 10도를 이루는데 뒤이어 나타난 감7화음을 해결하는 10도 음들을 중심으로 선율선을 만든다. 이에 따라 매번 10도를 뒤이은 감7화음에서 레가토가 끝나는 것을 무시하고 마디54까지 하나의 큰 프레이즈를 갖는 것이다. 여기서 피아노오른손성부는 바이올린성부의 선율을 모방하는데 그친다(악보 III-11).

<악보 III-11> 베토벤, Op. 24 제1악장 마디46-53

선율하행

10도 모방교대진행 10도

c단조 I VII \flat /V V \flat ₅ V \flat ₆/VI

: 경과적 화음없이 3음을 이용하여 같은 으뜸음 단조로 전조

10도 13도

VI V \flat ₆/V I \flat ₄ V

이러한 주제선율의 제시에는 또 하나의 특징이 담겨져 있다. 위의 분석을 통해 프레이즈구분에서 피아노역할을 고려해야 하지만, 더욱 중요한 점은 바이올린성부가 주제제시를 하고 피아노성부는 보완하는 역할에만 그친다는 것이다. 즉 제2주제도 바이올린성부가 스타카토로 연주하고 피아노성부는 아무런 악상기호 없이 C장조 으뜸화음의 자리바꿈으로 바이올린성부를 뒷받침을 하는 것이다(악보 III-2).

비록 발전부에서 두 악기가 함께 A장조의 으뜸화음으로 시작하지만 주요 음형은 역시 바이올린성부에서 나타난 후 피아노성부는 모방이나 동형진행을 이루고 있다. 두 악기성부는 대조되는 레가토와 스타카토의 아티큘레이션으로 선율의 음악적 대비를 이루며, 프레이징은 4마디 길이의 주기에서 이루어지는 I-V의 화성 윤택으로 진행되는 전조를 기초로 구축된다. 이로써 제1악장의 모든 단락의 주제제시는 바이올린성부에서 담당하고 피아노성부는 그것을 보완하며 음악적 대비에 주력하여 되풀이하는 식으로 두 악기의 균형성이 실현되고 있는 것이다.

1) 제2악장

① 형식

제2악장은 외관적으로 코다가 있는 3부형식의 모양새를 지녔지만 하나의 주제에 의한 변형으로 이루어진 <자유변주곡>이다. 변주곡은 고전시대 소나타의 제2악장에 자주 사용되는 형식이다. 변주곡은 크게 두 가지 범주에서 정의되는데, 단락적 변주곡과 연속적 변주곡으로 구분된다. 단락적 변주곡은 주제와 각 변주곡들의 끝부분에 일반적으로 휴지부를 갖는 한 개 혹은 그 이상의 악절로 구성된다. 연속적 변주곡은 대체로 4-8마디로 이루어진 하나 또는 두 개의 악구로 주제가 구성되며, 각 변주곡들은 서로 중단 없이 연결된다는 것에 기초한다.⁷¹⁾

이 같은 맥락에서 제2악장의 구조는 연속적인 진행으로 주제 및 2개의 변주부와 코다로 나눌 수 있다. 총 73마디의 길이로 1마디의 전주와 함께 8마디의 주제선율이 두 악기성부에서 각 1번씩 연주되어 17마디의 주제부인 A부를 이룬다(마디1-17). 뒤이은 변주1에 해당되는 A'부는 13마디(마디17-29), 변주2에 해당되는 A''부는 26마디(마디29-54), 코다는 20마디(마디54-73)이다.⁷²⁾ 주제부와 코다는 비슷한 길이로 균형을 이루고 두 변주부는 1:2의 비례를 보인다.

여기서 특이한 것은 1마디의 전주로 시작하는 규칙은 마디17, 마디29에서 앞부분 음악의 마침과 동시에 그 다음 단락음악의 시작과 겹치는 형식을 보이면서 홀수마디 구조의 불규칙성을 만드는 것이다. 이렇게 형성된 홀수마디는 A''부의 종결과 코다의 시작이 겹치고 코다의 마디70에서 리듬의 축소로 해결되어 짝수마디 구조로 끝나는 특징을 보인다.

제2악장의 주제부는 두 악기가 주제선율을 각 한 번씩 반복하여(1마디 길이의 전주를 제외하여) 주제가 제시한 8마디 길이의 곱절로 늘어난 16마디 길이를 보인다. 그러나 A'부는 주제선율의 원형이 무시된 채 13마디(정확히 마디17의 3박부터)로 축소되고, 이로 인해 A'부를 새로운 B부라는 느낌을 갖게 한다. 하지만 A'부의 주제적 소재를 주제선율의 모티브와 연관을 지으면 분명히 주제의 변주임을 알 수 있다.

A''부는 선율에 대한 꾸밈을 통해 주제선율이 다시 나타난다. 그러나 바이올린성부가 되풀이하는 부분(마디38-53)에서는 주제선율의 후행악구(마디42-53)가 또 다시 주제선율의 원형이 무시된 채 나오는데, 바로 이 부분이 전체 악장의 중심지점이 된다. 그리고 잇따른 코다에서는 주제선율의 원형이 아닌 A'부에서 사용했던 음형이 변형되어 나타난다. 이어 마지막 4마디

71) Douglass M. Green, 『조성음악의 형식』, 박경중 역 (서울: 삼호출판사 2000), 123-130.

72) A'부와 A''부의 시작 마디는 앞부분의 종결되는 마디와 겹치므로 실제로는 12마디와 24마디로 계산된다.

에서 두 악기성부의 주고받는 식으로 주제선율의 음형을 6번 반복하는 것으로 끝을 맺는다(표 III-3).

이렇게 주제를 변형시키고 거기서 파생된 음형으로 변주하는 방식과 코다를 지닌 변주곡형식은, 고전시대 일반적으로 나타나는 주제의 길이와 형식을 유지하는 단락적 변주곡⁷³⁾과 상이한 모습을 보인다. 이는 특히 낭만시대 리스트의 근본적인 음악특징인 단일악장에서 일련의 주제나 모티브를 제시하고, 이것이 각각 다양하게 변화·변형되는 <주제변형기법>과 유사성을 갖는다(표 III-3).

<표 III-3> 베토벤, Op. 24 제2악장의 구성

형식과 구분	마디 (마디수)	조성	다이내믹
A-전주와 주제 (17마디)	1-17 (1+16)	B b 장조	<i>p-p-cresc-pp</i>
A'-변주 1 (13마디)	17-29 (6+2+5)	B b 장조	<i>(pp)-sf-(p)-sf-(p)+fp+fp +fp-cresc-p</i>
A''-변주 2 (26마디)	29-54 (9+17)	B b 장조-b b 단조-G b 장조-D장조-B b 장조	<i>p-cresc-p-cresc-p- cresc-dcresce-pp-cresc -sf,decrec-p</i>
코다 (20마디)	54-73 (11+9)	B b 장조	<i>p-cresc-p-cresc,f- decrec-pp,cresc-p- cresc-p-cresc-p-pp</i>

② 조성

제2악장은 전체 악장이 B b 장조로서 제1악장의 중심조성인 F장조의 버금딸림조이다. 5도권의 조성체계로 고전시대 하이든과 모차르트의 전통을 따랐으나 A''부분에서 이례적인 전조진행이 발견된다. 주제선율이 중심조성과 같은 으뜸음의 b b 단조로 나타나 아래 장3도의 G b 장조로 전조된다. 잇따라 3음의 변화와 함께 이명동음을 이용하여 D장조로 전조되고 다시 B b

73) Douglass M. Green, 『조성음악의 형식』, 박경중 역, 126.

<악보 III-12> 베토벤, Op. 24 제2악장 마디1-9

이들 3개의 리듬형태는 전체 악장의 리듬에 대한 구속력을 지니고 주제의 각 변주부에서 약간의 변화와 함께 담당역할의 교체로만 나타난다. 여기서 흥미로운 것은 A'부에서 두 악기가 함께 바이올린성부의 반주리듬과 주제 선율의 리듬을 결합하여 새로운 리듬형태를 만든 것이다. 바로 마디17에서 3박의 16분음표(마디18에서는 32분음표로)와 마디18에서 1, 2박의 4분음표와 8분음표를 결합해 <빠른 패시지-길고-짧음>의 리듬을 이루었다 (♩♩♩♩/♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩ ♩, ♩). 이 리듬은 두 악기가 서로간의 모방을 거쳐 5번을 반복한 후 곧바로 8분음표와 쉼표의 교대진행으로 바뀌고(♩, ♩, ♩, ♩, 마디

22-24), 잇따른 악구는 피아노왼손성부에서 한마다 길이로 점2분음표를 4번 반복하는 동안 바이올린성부와 피아노오른손성부에서 연속적인 8분음표의 교대진행으로 바뀐다(마디25-28).

이로써 A'부의 리듬은 주제의 리듬에서 파생된 결합체이지만 색다른 느낌으로 앞뒤의 A부 및 A''부의 리듬과 뚜렷한 리듬대비를 이루며 음악단락을 구분하는데 일조한다. 이렇게 새롭게 조합된 리듬은 코다에서 다시 나타나 확장 또는 단편적으로 반복되면서 끝을 맺는다(악보 III-13).

<악보 III-13> 베토벤, Op. 24 제2악장 마디17-29

A'

제1악장의 음형 a 전위

주제선율 리듬조합

제1악장의 제2주제 음형

선율하행

B^b장조 IV IV I₆ V₅⁶ I VII/V V VII/III III I VI V/V

V I VI 7/V V 7

④ 다이내믹

제2악장은 “*pp*”에서 “*f*”까지의 셈여림에서 진행한다. <악보 III-12>에서 보듯이, A부는 “*p*”로 시작하여 주제선율 후행악구시작인 마디6에서 1마디의 길이로 크레센도를 거쳐 곧바로 마디7의 “*p*”를 맞이하면서 주제선율제시를 마무리한다. 이어 바이올린성부에서도 똑같은 악상흐름으로 되풀이하고, 피아노성부의 “*pp*”로 주제부를 완성한다. 따라서 제2악장의 출발은 제1악장의 “*ff*”의 마침에 이어서 여린 악상으로 강한 대비를 이룬다.

반면, 제2악장 주제선율의 여린 출발은 주제부를 끝내는 “*pp*”보다 강한 셈여림으로 <강-약> 순서의 악상임을 제시한다. 이는 코다에서 9마디길이의 제2부분을 “*p*”영역에서 진행하다가 “*pp*”로 종결하는 것과 대칭을 이루면서 전체 악장의 악상흐름을 규정한다.

이 같은 <강-약> 흐름에 색다른 분위기로 강력한 대비를 이룬 것은 A'부의 악상흐름이다. A부의 “*pp*”의 종결을 이어 받아 A'부가 시작되는 마디18의 첫 박에 악센트를 넣어 앞부분과 상반될 것을 예시한다. 이어서 1마디 단위로 마디21까지 악상변화가 생기는데, 두 악기의 교대로 “*sf*”-“*p*”-악센트-“*sf*”-“*p*”의 악상으로 극적인 다이내믹을 이룬다. 특히 A'부의 후행악구도 1마디 단위로 첫 박에 피아노성부의 “*fp*”와 바이올린성부의 “*sf*”로 제2악장의 첫 고조를 상기시킨다. 이후 다시 작은 크레센도로 A'부의 “*p*”를 이어준다. 따라서 A'부는 더 한층 강한 셈여림으로 A부와 <약-강>의 악상흐름을 만들지만, 잇따른 A'부 “*p*”영역의 악상흐름과 대비를 이루는 역할을 하며 제2악장의 <강-약> 흐름을 유지한다(악보 III-13).

제2악장의 유일한 “*f*”는 코다 제1부분의 종지를 이룬 시점인 마디61에서 나타난다. 역시 1마디 길이로 나타난 후 곧이어 데크레센도를 통해 “*pp*”로 진입하여 그 뒤의 “*p*”영역의 제2부분을 맞이한다.

제2악장의 강한 악상기호는 각 단락의 직전에 나타나 뒤따른 음악과의 대

비를 강조하는 역할을 한다. 특히 악장전체를 1/2으로 나눈다면, “*fp*”와 “*f*”는 앞·뒤 단락음악의 24마디 또는 25마디 되는 지점에서 나타나 대칭되는 음악을 이루는데 일조한다(표 III-3).

⑤ 선율 및 화성진행

제2악장 주제선율의 모티브는 피아노오른손성부가 시작하는 마디2-3에서 나타난다. 피아노오른손성부에서 B \flat 장조 으뜸화음의 3음인 D음을 중심으로 굴림음형을 통해 B음에 정착하였다가 F음으로 하강하여 이룬다. 칼샤흐터가 밝힌바와 같이 B \flat 장조의 I $_6$ 화음에 기초한 이 모티브는 그 음형이나 음정구조는 제1악장의 모티브a 및 음형a과 연관을 지으며, 제1악장의 주제-모티브에서 파생되었음을 설명한다(악보 III-12).

또한 제2악장의 마디4-5는 3도-2도(B음-D음-E음)의 음정구조로 제1악장의 음형b의 전위와 유사하다. 이에 따라 선율의 진행방향도 역시 제1악장의 주제처럼 하행-상행의 순서를 지킨다. 이렇게 6화음 및 3도-2도의 음정구조로 이루어진 4마디는 정확히 마디5(1마디 전주를 포함한)에서 반중지를 예상하며 주제선율의 선행악구를 제시한다. 후행악구는 역시 이러한 시퀀스로 마디9에서 완전정격중지를 이루어 제2악장의 주제선율을 완성한다. 따라서 주제선율은 I-V-I의 화성진행으로 변주곡 주제의 단순함을 확보한다. 이 같은 선율의 4마디 주기성과 단순함(1마디의 전주를 제외하여)은 비엔나 하이든과 모차르트의 고전음악의 특징을 따랐다고 할 수 있다.

그러나 이 주제선율은 A부와 A'부 사이에서 언뜻 경과구 같은 역할을 하는 A'부에서는 확연히 다른 모습으로 나타난다. 바로 주제선율의 원형에 대한 장식변주가 아닌 주제에서 파생된 음형의 변형을 통해 변주를 시도한 것이다. A'부(마디17는 전주로 간주)의 마디18의 3박에서 나타난 굴림음형(A음-B \flat 음-C음-B \flat 음-A음-B \flat 음-C음-D음)은 마디2에서 3박의 굴림음

형과 유사한 윤곽을 지니고 정확히 제1악장 음형a의 전위를 통해 얻은 것이다. 또한 2박의 I6화음(D-음-F음-Bb음-D음)과 결부하면 6도 음정구조를 이루어 그 특징이 명확히 주제선율에서 변형된 것이다(악보 III-13).

A'부 마디25의 V화음(F음-C음-A음)의 아르페지오 하행은 제1악장의 제2주제와 연관된 음형이며, 단지 중심조성의 으뜸음화음이 아닌 딸림화음으로 변화시킨 것이다. A'부는 총 13마디이지만 전반악절의 모티브는 5마디 길이로 하행-상행추세를 보이고 이어서 3마디 길이의 연결구 진행 후, 후반악절에서 분명한 도약하행 및 상행을 이루어 제1악장 주제선율 및 제2악장 주제선율의 진행방향과 일치함을 보인다. 이 모든 음악적 소재의 사용은 제2악장 주제선율의 원형이 부재함에도 불구하고 A'부 주제의 근원이 제1악장 제1주제의 소재에 있음을 알 수 있다(악보 III-13).

A''부는 다시 1마디의 전주에 이어 제2악장 주제선율의 원형이 나타나고, 주제선율에서 선행악구의 첫마디 2박에 성악기교에서 차용된 레치타티보식의 동음반복, 셋째마디 2박에 콜로라투라풍의 패시지를 장식하여 변주를 꾀한다. 마디38에서는 바이올린성부가 주제선율을 전조하여 되풀이하는데, 그 전조방식이나 전개방식에서 제2악장의 또 다른 특별함을 보인다.

바로 바이올린성부는 중심조성 Bb장조의 같은 으뜸음 bb 단조에서 주제선율을 시작하고 선행악구의 셋째마디(마디40)에서 아래 장3도인 Gb장조로 전조되어 한 악절을 마무리한다. 이 악절은 여전히 주제선율의 I-V-I 화성진행의 큰 윤곽을 유지하지만 아무런 공통적인 경과적 화음 없이 으뜸화음의 3음을 단2도로 내리거나 또는 보류하여 전조한다.

이렇게 으뜸화음의 3음을 이용하여 전조하는 방식은 그 뒤에 나오는 악절에서 (f#의 3화음)-D장조-(동명d단조의 으뜸화음을 이용하여) Bb장조 전조 진행에서도 나타난다. 더욱이 Gb장조에서 D장조로의 전조는 f#의 3화음 이명동음 및 3음의 변화를 통해 이루어져 낭만시대 음악의 보편적인 전조방식

을 나타낸다.

이는 A부 주제선율의 변주에 따른 이색적인 선율의 전개방식에서 기인되었다고 할 수 있다. A'부의 바이올린성부에 의한 주제반복에서 주제선율의 원형 후행악구의 첫 2마디(마디6-마디7의 첫 박까지)는 마디42-45(G b 장조)의 4마디를 걸쳐 제1악장 제2주제의 도약하행부분이 리듬확장과 더불어 변형된 것이다. 잇따른 마디46-47(D장조)도 역시 주제선율의 원형인 마디7에서 2박의 음형을 리듬확장으로 변형하고, 곧바로 마디48-49(D장조)에서는 마디7(정확히 2, 3박) 주제선율의 원형운곽만 지니고 재현된다. 마디50-51(d 단조의 으뜸화음, B b 장조의 V7화음)은 마디8 주제선율의 원형운곽의 재현과 동시에 1마디 더 연장되어 있고, 마디52-53(B b 장조)에서는 마디43-44의 선율을 중심조성에서 재현하는 것으로서 마무리를 한다. 이로써 이 부분이 서로 유기적 관계가 있음을 확인하고 나아가 마디43-53은 주제선율의 원형에서 후행악구의 변주임을 각인시킨다(표 III-4).

<표 III-4> 베토벤, Op. 24 제2악장 A'부 마디42-53의 선율변주방식

주제선율원형 마디	마디6-마디7 첫 박	마디7의 2, 3 박	마디8
주제선율 원형의 조성 및 화성기능	B b 장조		
	V7-I	V7	V7
변주부 마디	마디42-45 (4마디)	마디46-49 (4마디)	마디50-53 (4마디)
변주후 조성	G b 장조	D장조	B b 장조
변주후 화성기능	V7-I-IV-I	III-I-IV-I	III-V7-I-IV-I46
변주특징	제1악장 제2주제음형형태 , 리듬확장	2마디를 한 단위로 같은 음정구조를 리듬확장 및 주제선율원형재현	2마디를 한 단위로 주제선율운곽재현 및 마디43-44재현

특히 이 부분은 바이올린성부에서 주제변주를 제시함과 동시에 바이올린의 특유한 서정성과 이색적인 화성진행에서 수반되는 피아노성부의 색채적 변화

마디8 주제선율유평 재현 마디43-44의 재현

d단조 I V₇ I I ⁶/₄ V₇
 B^b장조 III

B^b장조: 동명단조 으뜸화음의
 III을 반음 내려 B^b전조

코다는 A'부에서 사용했던 제1악장 음형a에서 파생된 주제-모티브의 단편을 이용하여 전개된다. 그런 후 3도-2도 시퀀스의 트리플로로 재차 제1악장 음형b와의 연관을 가지면서 잇따라 나오는 제1악장 음형a에서 파생된 A부의 모티브를 3번 반복해 끝을 맺는다.

⑥ 피아노역할과 아티클레이션

제2악장의 주제선율은 피아노왼손성부의 1마디 알베르티 분산화음 반주 음형 전주에 이어 피아노오른손성부에서 연주된다. 바이올린성부는 마디2의 2박에서부터 B^b장조 으뜸음화음의 3음인 D음부터 2마디 거쳐 6도 음정의 아르페지오 반주로 피아노성부를 뒷받침한다. 피아노왼손성부는 역시 제1악장 주제제시부의 오른손성부처럼 1마디 길이의 레가토로 되어 있으며 바이올린성부도 1마디 길이의 레가토로 묶여져있다.

아티클레이션의 변화는 피아노오른손성부에서 많이 보인다. <악보 III-12>에서, 마디2, 3은 1마디 길이로 레가토가 보이고 마디4, 5에서는 3박 및 1박에서 1박자 길이로 묶여져있다. 뒤이은 주제선율의 후행악구 되는 마디6, 7, 8, 9는 다시 1마디 길이의 레가토로 묶여졌다. 이 4마디에 나타난 악

상기호는 바로 이 부분의 아티큘레이션에 영향을 준다.

제1악장의 주제에서 이루어진 주제선율의 <약-강> 악상흐름과 연관하면, 마디6의 크레센도·마디7의 “p”·마디8의 논 레가토 및 3박의 슬러는 선율의 진행방향과 더불어 지속된 여리고 정적인 분위기에 동적인 변화를 주는 것을 목적으로 하는 것이다. 특히 마디8에서 피아노오른손성부와 바이올린성부의 ^{악보}1마디 레가토의 출현은 이러한 흐름의 변화를 뒷받침한다고 할 수 있다. - 2

논 레^{7>}가토는 건반악기 연주에서 이 기호가 붙은 음표는 레가토로 연주됨과 동시에 각 음표가 명확하게 들릴 수 있게 무게를 갖는다고 여긴다. C. P. E 바흐(^{악장}Carl Philipp Emanuel Bach, 1714-1788)⁷⁴⁾에 의하면 논 레가토는 부드러움과 신중성을 기한 특별한 표현영역에서 주어지며 이러한 의미는 모차르트와 베토벤 등 음악에서도 더욱 현저하다.⁷⁵⁾

따라서 마디8에서 논 레가토의 출현은 음악의 긴장성을 부추기면서 마디9의 주제선율을 마무리한다. 이는 제1악장 주제선율의 후행악구 끝부분에서 보인 음악적 대비와 같은 맥락이며, 나아가 주제선율 <약-강>의 악상을 완성한다. 여기서 피아노왼손성부의 레가토는 변함없는 1마디 길이로 정적인 음악의 분위기를 이루는데 주력하는 것이다. 그리고 바이올린성부는 2개 음을 한 ⁵블러로 묶어 피아노오른손성부의 주제제시를 반주하는데, 마디8에서 동등하게 논 레가토로 연주하여 주제선율의 악상흐름을 완성하는데 참여한 다.

이에 따라 프레이징은 피아노오른손성부의 선율흐름에 초점을 맞춰 마디5 V7의 반중지에서 이루어지고, 그 후 4마디를 두 번째 프레이즈로 취급해야 한다. 이는 비엔나 고전음악이 지닌 마디길이의 주기성과 일치하다.

74) J. S. 바흐의 둘째 아들로서 전고전시대 작곡가이며 건반악기연주자로 유명하다. 최초의 건반악기연주법에 관해 저서를 남겼다.

75) Herрман Keller, 『산 연주를 위한 기초문법 프레이징과 아티큘레이션』, 정희갑 역, 76.

제2악장 주제부의 제2부분은 바이올린성부가 똑같은 악상의 흐름으로 주제를 되풀이 한다. 이때 피아노양손성부는 유니즘으로 분산화음을 연주함으로써 풍성한 울림을 만드는 것에 초점을 두고 바이올린성부에 종속된 반주자 역할을 한다.

이 같은 피아노역할은 A'부의 새로운 주제변주에 참여하면서 아티큘레이션 변화와 함께 다시 주제제시를 담당하는 역할로 교체된다. 바로 마디17의 3박에 위치한 16분음표의 순차하행에 이어 마디18에서 피아노양손성부의 B_b 장조의 IV와 I₆화음은 (리듬은 각 4분 음표, 8분 음표 및 8분 음가 쉼표 순)1박에 악센트를 첨가하여 나타난다. 잇따라 3박에 32분음표 빠른 패시지로 그 다음 마디19의 1, 2박의 V₅₆와 I(마디18과 같은 리듬)화음의 화성적 움직임에 이어간다. 마디19의 3박은 바이올린성부에서 16분음표 분산화음로 이어받아 마디20의 1, 2박의 각 호흡 그리고 3박의 32분음표 빠른 패시지, 뒤이어 마디22의 1, 2박의 각 호흡으로 피아노성부의 진행을 모방한다. 그 후 피아노성부에서 이어받아 3박의 16분음표 진행에 이어 마디22, 23에서 두 악기가 함께 8분음표와 8분쉼표의 교대로 마무리한다(악보 III-13).

여기서 1, 2박에 있는 음들을 연결하면 G음-F음-E음-D음(피아노), 5도위의 D음-C음-B음-A음(바이올린)의 선율선이 그려진다. 주목되는 것은, 피아노성부의 G음과 바이올린성부의 D음에 각각 악센트가 붙여있는데, 이는 선율의 등장과 선율의 진행방향을 강조한 것이라 할 수 있다. 즉 선율의 하행 진행을 강조하기 위한 것으로 바이올린성부의 D음부터 A음까지의 하행이 동일한 피아노성부의 하행을 위한 강조로 생각할 수 있다.

뒤이은 마디23의 피아노성부에서 2, 3박의 쉼표는 한 프레이즈를 마무리하는 느낌을 주지만, 화성진행에서 이것은 V₆에서 끝나고 쉼표는 바이올린성부의 16분음표 진행으로 채워나가 마디24에서 마디22의 피아노성부의 선율을 반복함으로써 선율의 연장을 이룬다. 따라서 홀수마디의 불규칙적인

마디구조가 되지만 여전히 선율의 선행악구의 연장에 속해 하나의 프레이즈를 이루는 것이다.

이 연장된 3마디(마디22-24)는 선율의 상행방향을 가리키면서 앞서 마디 18-21 선율의 하행방향을 제시한 것과 더불어 주제선율의 하행에서 곧이어 상행하는 악상의 흐름을 만든다. 이러한 흐름은 곧바로 후행악구인 마디 25-29에서 강력한 선율의 하행을 맞이하면서 두 번째 프레이즈를 이룬다. 이 부분에서 가장 특징적인 것은 피아노성부와 바이올린성부는 대등한 관계에서 함께 하나의 주제선율을 완성하는 것이며, 두 악기가 함께 제1악장에서부터 나타나는 주제선율의 진행방향인 하행-상행의 규칙을 반영하는 것이다.

이렇게 완성된 A'의 주제선율은 코다 마디54-56의 피아노오른손성부에서 전위된 모습으로 나타난다. 각 마디의 2박에 있는 음을 연결하면 D음-E음-F음-G음의 선율선이 그려지는데, 바이올린성부는 16분음표 분산화음으로 피아노성부에서 나타난 주제선율의 재현에 종속되어 반주역할을 담당한다. 또한 선율의 최고점인 G음이 나타나는 시점에서 연속적인 1박자 길이의 슬러로 아테쿨레이션의 변화를 보이면서 마무리를 예시한다. 이와 함께 마디 57-58(마디58의 1박까지)에서 II-I46-V7-I 화성진행이 이루어진다. 이로써 자연스레 하나의 프레이즈를 이룬다(악보 III-15).

<악보 III-15> 베토벤, Op. 24 제2악장 마디54-58

54

p

A' 리듬조합

p

cresc.

I V₄ VII₇/II

57 Vn. 아티콜레이션변화

p

p

II₆ I₆/₄ V₇ I

위의 분석에서 볼 수 있는바, 제2악장 주제선율의 제시는 피아노성부에서 먼저 진행되지만 바이올린이 다시 그것을 같은 비중으로 되풀이한다. 그리고 주제선율이 제시하는 동안 바이올린성부와 피아노왼손성부 혹은 피아노양손성부에서 반주음형을 연주함으로써 주제선율의 노래하는 성격을 부각하는데 중점을 두었음을 알 수 있다.

이에 따라 피아노성부에서 주제선율의 제시는 성악에서 차용된 장식적인 음형들로 꾸며지고, 바이올린성부에서 반복될 때는 피아노양손성부의 유니즌 반주음형으로 풍성한 울림을 만드는데 주력한다. 특히 레가토가 지배적

으로 전체 악장의 분위기를 만들면서 두 악기의 역할을 구속하고 두 악기의 균등함을 이루는 것을 알 수 있다. 이는 제2악장의 프레이징구분에 있어서 선율의 화성진행과 선율의 진행방향도 고려해야 할 뿐만 아니라 두 악기의 역할도 함께 참고해야함을 설명한다.

3) 제3악장

① 형식

제3악장은 스케르초와 트리오를 포함한 <스케르초 복합3부형식>이다. 스케르초악장은 고전시대 늘 사용하던 미뉴에트악장 대신 베토벤에 의해 소나타형식에 사용된 악장으로 그의 첫 작품인 <피아노삼중주 제1번>(Op.1, 1795)에서부터 나타난다. 그러나 이중주소나타 장르에서는 베토벤이 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》에서 처음으로 사용된다. 이로써 모차르트 2-3악장구성의 전통과 하이든의 엄격한 소나타형식체제에서 벗어난 모습을 보인다.

제3악장은 총 60마디 길이로 스케르초는 27마디(마디1-27), 트리오는 16마디(마디28-43), 그리고 트리오를 이은 스케르초는 반복되어 전체가 분명한 3부형식으로 연주된다. 각 부분은 대칭되는 2개 부분으로 나뉘지고 주제선율은 8마디 길이를 갖는다. 따라서 스케르초에서 연장종지의 3마디를 제외한다면, 스케르초는 1:3, 트리오는 1:2의 비례로 주기를 갖는다(표 III-5).

<표 III-5> 베토벤, Op. 24 제3악장의 구성

형식과 구분		마디(마디수)	구성	다이내믹
스케르초 (27마디)	제1부분 (16마디)	1-16 (8+8)	F장조-A장조-F장조	<i>p-cresc-p</i>
	제2부분 (11마디)	17-27 (8+3)		
트리오 (16마디)	제1부분 (8마디)	28-35 (8)	F장조-B \flat 장조-F장조	<i>p-cresc-f p-cresc-f</i>
	제2부분 (8마디)	36-43 (8)		
스케르초 (27마디)	제1부분 (16마디)	1-16 (8+8)	F장조-A장조-F장조	<i>p-cresc-p</i>
	제2부분 (11마디)	17-27 (8+3)		

② 조성

제3악장은 제1악장 <소나타악장형식>의 중심조성과 같은 F장조로서 하이든에 의한 소나타형식의 조성체계를 따랐다. 그러나 스케르초에서 잠시 조 이탈이 발견된다. 마디17에서 위로 장3도관계의 A장조로 전조되다가 다시 F장조로 회귀하여 스케르초의 제2부분을 시작한다. 이렇게 부분의 대비를 위한 임시 이탈은 트리오의 제2부분이 시작되는 지점에서도 발견되는데, 버금딸림조인 B \flat 조로 전조된다. 이 두 번의 이탈은 모두 4마디 길이로 진행된다.

③ 리듬

제3악장은 알레그로 몰토의 3/4박자이다. 스케르초와 트리오는 확연히 다른 리듬형태로 구분 짓는다.

스케르초의 첫 두 마디는 못갓춘마디의 여린박에서 꾸밈음 같은 16분음표로 시작하여 1박에 4분음표를, 2박에 쉼표와 16분음표를 사용해 붓점 리듬을 얻은 후, 3박에 다시 4분음표가 온다. 이어서 8분음표 및 쉼표로 1, 2박에 나뉘어 연속 두 번 교대진행을 하고 3박에 4분음표를 배치하였다(♩ | ♩ , ♩ |

1 ♩, ♩, ♩, ♩). 뒤이은 두 마디는 후자의 리듬을 반복한다. 이렇게 만들어진 싱크페이션 리듬과 연속 8분음표 및 쉼표조합의 리듬은 4마디의 주기로 주제선율과 하나가 되어 스케르초성격을 만든다.

또한 마디8에서 바이올린성부를 맞이하면서는 1마디 길이로 유니즌을 이루고 곧바로 바이올린성부의 1박에 쉼표를 두어 피아노성부와 싱크페이션 리듬효과를 이룬다(악보 III-16).

<악보 III-16> 베토벤, Op. 24 제3악장 마디1-12

Scherzo
Allegro molto

제1악장 마디2-음정구조 유사 및 리듬확대

음정확대

선율하행

모티브a

F장조 I IV I₆ V₃⁴ I V₇ I I V/V V

V₇/V V V₇/V V I IV V₅⁶ V₇ I

또한 스케르초 제2부분(마디17-18)의 시작에서 첫 2마디 리듬은 전조와 함께 두 번 반복으로 나타나며, 여기에 바이올린성부의 8분음표 도약진행으로 리듬대비를 이룬다. 이 리듬조합은 제1악장 제2주제의 리듬과 유사하며 축소와 전위된 형태를 지닌다. 따라서 마디1-2의 리듬조합은 주제와 함께

모티브적 역할을 한다(악보 III-17).

<악보 III-17> 베토벤, Op. 24 제3악장 마디16-19

V의 근음/A화음 3음 2도올림 대비

F장조 V7/V V A장조 I

제3악장의 트리오의 8분음표의 연속진행으로 스케르초와 대비를 이루고, 트리오의 제2부분(마디36-43)에서는 점2분음표 및 4분음표의 진행으로 제1부분과 대비를 갖는다. 8분음표의 연속진행은 피아노왼손성부의 지속음 C음과 함께 피아노오른손성부와 바이올린성부의 유니즌으로 진행된다. 그러나 제2부분에서 선행악구는 4마디를 한 묶음으로 바이올린의 점2분음표에 피아노양손성부는 8분음표 연속진행을 하는 반면에, 후행악구는 피아노왼손성부의 점2분음표에 피아노오른손성부는 4분음표 진행을 하고 바이올린성부는 선행악구 피아노성부의 8분음표를 이어받아 연속진행을 이루면서 마무리한다. 이렇게 교차진행 하는 리듬형태는 그 선율의 진행방향과 더불어 음색적 대비뿐만 아니라 리듬대비도 이룬다(악보 III-18).

<악보 III-18> 베토벤, Op. 24 제3악장 마디35-43

④ 다이내믹

제3악장은 간결한 짜임새에 걸 맞게 다이내믹도 명쾌하다. 스케르초에서는 각 악절의 시작에 여린 “p”로 제시되어있다.. 유일한 변화는 마디19에서 2마디 길이의 크레센도가 일어난다(조이탈의 두 번째 되풀이에서).

반면 트리오는 음계적 진행을 타깃으로 “p”에서 “f”까지 크레센도를 이루는데, 마디32에서 제3악장의 첫 번째 최고점을 가진다. 두 번째 “f”는 트리오의 마침과 함께 나타난다. 따라서 트리오는 여느 악장처럼 <약-강> 순서의 악상흐름을 갖고 있으나 스케르초를 반복하는 것을 감안한다면 제3악장은 <약-강-약>의 악상흐름이다.

⑤ 선율 및 화성진행

제3악장의 주제선율은 못 갓춘마디 3박의 여린박에 시작을 포함하여 마디4까지 이다. 피아노성부는 F장조 으뜸화음의 3음인 A음으로 시작한다. 잇따라 4도안에서 순차상행을 이루는데, C음에서 반복음을 보이고 D음에서 F음까지 순차하행을 이루어 완전중지로 선행악구를 마친다. 후행악구는 선행악구와 같은 시작을 하나, 마디6에서 음정의 확장을 통해 C음의 위 4도인 F음에서 하행을 이룬다. 이어서 아래 5도인 B음에서 C음으로 순차상행하여

반중지로 바이올린성부에서 주제선율의 시작을 맞이한다(악보 III-16).

이 주제선율은 그 음형, 음정구조나 배열순서 그리고 선율의 진행방향에서 제1악장 마디2, 3의 주제선율의 일부를 소재로 하고 있음을 알 수 있다. 특징적인 것은 제2악장 주제선율의 선행악구는 I-IV-V-I의 완전중지로 되어있고, 후행악구는 I-V의 반중지로 그 뒤의 주제되풀이를 자연스럽게 맞이하는 것이다.

이 같은 반중지는 스케르초 제1부분의 끝부분에서도 나타나 제2부분의 일시적 조 이탈을 맞이하는데, 반중지하는 마디16에서 C3화음의 근음을 단2도 올려 F장조에서 A장조로의 조 이탈을 이룬다. 그리고 피아노성부의 동음반복에 이어 바이올린성부에서 상행하는 도약진행을 보여 제3악장의 주제시작과 상반된 선율의 진행방향을 보인다. 이를 통해 F장조와 장3도 조성관계를 보이고 음악이 좀 더 밝아진 느낌을 준다. 트리오에서도 마디35의 반중지를 이어 마디36에서 C3화음의 3음을 단2도 내려 B \flat 장조로 조 이탈을 한다.

제3악장의 트리오는 음계적 순차상행으로 스케르초의 주제선율과 대비를 이룬다. 또한 제1악장의 주제-모티브에서 파생된 음형을 소재로 시작하는데 그 진행방향에서는 상반되는 상행-하행을 보인다. 그러나 제2부분(마디 36-43)에서 다시 하행-상행의 진행방향을 두 악기의 교차진행으로써 만든다. 특히 이 부분은 제3악장에서 가장 많은 아티큘레이션의 변화를 보이면서 두 악기의 대등한 관계를 뚜렷하게 나타낸다(악보 III-18).

⑥ 피아노역할과 아티큘레이션

<악보 III-16>에서 보듯이, 제3악장의 주제는 피아노성부에서 먼저 제시된다. 앞의 제1, 2악장의 서정적인 주제선율에 대비되는 역동적인 화음들의 연속진행으로 이루어졌다. 모든 화음들은 스타카토로 진행되는데 8분음표와 동반된 이러한 형태는 제3악장의 전체음악을 지배한다. 레가토는 못갖

춘마디에서 F장조 으뜸음화음의 3음인 A음에서 시작하여 B음을 거쳐 마디 1의 F장조 으뜸음화음의 5음인 C음까지이다. 이는 장식적인 효과에 초점을 두어 C음을 강조하기 위함인데, C음의 중요성은 베버가 밝힌바와 같이⁷⁶⁾ “제1, 2악장과 연관을 지으면 제1악장의 시작 A음과 제2악장의 B♭음에서 제3, 4악장의 C음에 이르기까지 상승세를 가지며 호흡의 곡선으로 마지막 악장으로 향한다”는데 있다.

제3악장 주제의 화성진행은 선행악구에서 F장조 I-IV-V-I의 정격종지를 이루고 후행악구는 I-V의 반종지를 이루어 바이올린과의 유니즌을 맞이한다. 여기서 특별한 것은 완전정격종지로 선행악구를 마치지만 선율의 하행으로 인해 종지감이 약화되는 것으로 보인다. 잇따른 후행악구는 반종지인 V화음으로 끝나지만 마디6, 7, 8에서 3번의 V/V-V화성진행으로 V-I의 느낌을 강조하며 종지감을 각인시킨다. 또한 후행악구에서 음정확장을 통해 다시 하행-상행을 이룸으로써 완전한 주제제시를 완성시킨다. 즉, 다시 한번 제1악장의 주제선율에서 보이는 선율의 진행방향과 악상흐름을 재현함으로써 제3악장의 주제제시를 실현한 것이다.

이에 따라 주제선율의 화성진행만 고려하면, 첫 프레이즈는 정확히 I화음이 끝나는 지점인 마디4의 2박까지 구분되고 두 번째 프레이즈는 마디4의 3박부터 마디8의 2박까지 구분할 수 있다. 하지만 주제제시의 고유한 선율방향과 악상흐름 및 제3악장의 마디8에서 각인된 종지감을 고려하면, 마디1부터 마디8의 2박까지 하나의 프레이즈로 구분할 수 있다. 이러한 구분의 근거는 못갓춘마디의 여린 “p”시작에 이어 마디8의 3박에 다시 나타난 악상기호 “p”의 의미에서도 찾을 수 있다. 즉, 음악은 주제선율의 하행-상행에 동반되는 추진력에 실려 목표점인 마디8의 2박에서 C음으로 향하고 3박에서 곧바로 두 악기의 유니즌으로 주제를 되풀이하는 것으로서 새로운 프레이즈

76) Matthias Weber, “Beethoven sonate Op. 24, Aspekte der Dialektik von Form und Prozess,” 137.

의 시작을 가리킨다. 이를 통해 제3악장의 주제는 제1악장과 유사한 주제소재이지만 스타카토에 의해 대비되는 역동감으로 제1, 2악장과 다른 분위기를 예시한다. 피아노는 보조적인 또는 협조적인 관계에서 벗어나 주도적인 역할로 생기발랄한 리듬과 선율이 하나가 되게끔 주제를 이끌어야 한다.

스케르초악장의 또 다른 특징은 두 악기가 대등한 관계에서 선율선을 그리면서 서로의 의존감을 확인하는 것이다.

<악보 III-18>에서 보인 트리오 마디36-43에서 두 악기가 서로 교차진행할 때 선율적 진행이 음계적 진행과 함께 하나의 프레이징으로 대등되는 2개 선율을 만들고 있다. 여기서 특히 피아노성부는 제1악장의 주제에서 제시되었던 선율의 후행악구에서 리듬이 가속화되었던 특징을 상기할 필요가 있다. 바로 바이올린성부의 긴 음가의 흐름 선율을 피아노왼손성부가 이어 받아 레가토와 리듬의 변화를 지니고 포르테로 향하는 중지를 이루어야 한다. 그러나 제1악장에서 피아노왼손성부의 아티큘레이션 변화에 따라 프레이징을 하였다면, 여기서는 교차되는 음계적 진행을 고려하여 바이올린성부의 4마디 선율을 이어 받아 중간의 프레이징 없이 하나의 프레이즈를 완성하여야 한다. 따라서 이 부분도 역시 피아노가 원동력이 되어 선율을 이끌어야 한다(악보 III-18).

위의 분석을 통해 알 수 있듯이, 제1, 2악장에서 피아노성부가 음악적 대비 또는 악기의 특유한 풍성한 울림으로써 바이올린성부의 선율성을 보완하고 강조하였다면, 제3악장에서는 전체 악장의 지배적인 스타카토와 리듬결합으로 이루어진 역동감을 주도하는 담당자가 된다. 또한 제3악장의 프레이징은 제1, 2악장과 다르게 정확히 8마디 길이의 주기성을 지닌다.

4) 제4악장

① 형식

제4악장은 243마디 길이의 론도악장이지만 독립적인 코다를 갖춘 <변형된 론도악장>로서 오히려 <소나타-론도형식>에 가까운 특징을 보인다. 론도는 고전시대 소나타형식에 자주 사용되는 피날레악장이다. 론도형식의 기본원리는 주제부의 반복과 그 사이에 들어가는 삽입부와 대조이며 삽입회수는 제한되어 있지 않다.⁷⁷⁾ 삽입부는 약간의 대조성격을 띠지만 소나타의 제2주제나 발전부처럼 확연하게 대조적 성격을 갖지 않는다. 또한 주제부와 삽입부는 명확하게 기록된 마침에 의해 마무리되고, 소나타의 제시부·발전부·재현부처럼 계속 이어지지 않으며 경쾌한 성격을 지닌다. 그러나 고전시대 소나타형식의 피날레악장으로 사용되면서 론도의 기본구조는 ABACADA로서 주제는 최소한 3번 이상 반복된다. 그뿐만 아니라 소나타악장형식의 영향을 받아 <소나타-론도형식>도 나타나는데 그 구조는 제시부 ABA·발전부C·재현부AB'A의 기본틀을 지니면서 소나타의 대조적·극적 성격이 더해진다.⁷⁸⁾

이에 따라 분석하면, 그러나 <표 III-6>에서처럼 제4악장은 <제시부 ABA'·발전부C·재현부A''B'A'''C'·코다>의 형식을 갖는다고 할 수 있다(표 III-6).

77) 하중태, 『악곡분석을 통한 음악형식의 이해』, (서울: 동서출판사, 2008), 66.

78) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 2』, 46.

<표 III-6> 베토벤, Op. 24 제4악장의 구성

형식과 구분		마디 (마디수)	조성	다이내믹	
제 시 부	A (18마디)	주제부 (18마디)	1-18 (8+8+2)	F장조	<i>p-cresc-sf- decrec</i>
	B (37마디)	연결구 (20마디)	19-38 (8+4+8)	F장조-C장조	<i>p-sf*12</i>
		삽입구 (11마디)	38-48 (4+7)	c단조-C장조	<i>p-sf-p-cresc</i>
		재경과구 (8마디)	48-55 (8)	f단조-e단조	<i>fp-p-cresc</i>
	A' (18마디)	주제부 (18마디)	56-73 (8+8+2)	F장조	<i>p-cresc-sf- decrec</i>
발 전 부	C (50마디)	삽입구 (32마디)	74-105 (16+16)	d단조-D장조	<i>f-decrec-p- rif-cresc-fp</i>
		재경과구 (18마디)	106-123 (6+8+4)	d단조	<i>pp-cresc-p-cresc- p-cresc-p</i>
재 현 부	A'' (18마디)	주제부 (18마디)	124-141 (8+8+2)	F장조	<i>p-cresc-p-cresc-sf -decrec-p-cresc- sf</i>
	B' (47마디)	연결구 (20마디)	142-161 (8+8+4)	F장조-f단조	<i>p-sf-p-sf*9</i>
		삽입구 (21마디)	161-181 (8+8+5)	e b 단조-f단조	<i>p-sf-p-cresc-f- sf-ff-fp</i>
		재경과구 (8마디)	181-188 (8)	f단조-c단조	<i>p-pp-cresc</i>
	A''' (18마디)	주제부 (18마디)	189-206 (8+10)	F장조	<i>p-cresc-p-cresc-sf -decrec-p-cresc- sf</i>
	C' (19마디)		206-224 (3+6+3+7)	F장조-B b 장조 -g단조-F장조 -d단조-F장조	<i>sf*10-p-cresc-p</i>
코다 (19마디)			225-243 (4+8+7)	F장조	<i>p-cresc-sf*10-f-sf- ff</i>

여기서 A'''부에 이은 C'부와 코다로 인해 논의할 여지를 남기는데, 이에 대해 좀 더 구체적인 설명을 하면 다음과 같다.

본 연구에서는 제4악장의 형식을 베버의 분석에 기초로 하였다. 그러나 베버는 각 주제변형에 대한 연관성에 의해 ABA'CA''B'A'''DE로 나누었는데, 바로 본 연구자가 제기한 C'부와 코다를 각기 D부와 E부로 구분하여 본 연구와 차이를 보인다. C'부(마디206-224)와 코다(마디225-243)에 대해서, 베버는 각 부분의 주제변형의 관계를 입증하여 제4악장 음악의 전개방식은 소나타악장형식의 진행과정이 첨가되었음을 주장하고 C'부와 코다에서 새로운 주제가 나타난 것을 바탕으로 D부와 E부로 규정하였다. 그러나 본 연구자는 C'부에서 주제선율의 형태는 특히 리듬면에서 C부의 주제선율과 연관되고 코다의 주제도 역시 론도주제와 연관성을 보여 엄격히 새로운 삽입부로 규정하기가 모호한 것으로 여긴다. 본 연구자는 이러한 차이점을 먼저 제4악장의 각 부분의 규모와 연관하여 구체적으로 설명하고, 각 주제선율의 변형관계와 리듬에 대한 분석은 ③과 ⑤부분에서 논하도록 하겠다.

제4악장의 주제부인 A부(마디1-18)는 18마디의 길이이지만 뒤이은 삽입부인 B부(마디19-55)는 37마디길이로서 주제부보다 2배의 길이를 갖는다. 즉, 론도형식에서 삽입부는 주제부에 비해 규모가 크지 않는 것이 일반적이지만,⁷⁹⁾ 제4악장에서는 B부를 비롯해 B'부와 C부의 삽입부도 큰 규모로 확대되어있다.. 또한 B부는 뚜렷한 3개 단락으로 구분되는데, 연결구(20마디, 마디19-38), 삽입구(11마디, 마디38-48), 재경과구((8마디, 마디48-55)의 형식으로⁸⁰⁾ 세분화되어 부주제적인 역할을 하고 있다.

그리고 C부(50마디, 마디74-123)는 소나타악장형식의 발전부적인 기능에서 긴 길이를 지녔다. 성격이 분명한 대조적인 새로운 주제와 함께 대칭되

79) 삽입부는 주제부 사이에 나타나 주제부의 반복에서 오는 지루함과 단순함을 흥미롭게 만들어 주는 역할을 한다. 보통 첫 번째 삽입부(B)는 연결구적인 성격이 강하고 두 번째 삽입부(C)는 길이가 길고 구성이 명확하다 - 허중태, 『악곡분석을 통한 음악형식의 이해』, 66.

80) 이 부분에 대한 구분은 베버의 분석과 일치함을 강조한다.

는 2개 부분을 지녔고(32마디, 16+16, 마디74-105), 또한 C부는 뚜렷한 종결과 주제귀환을 유도하는 재경과구(18마디, 6+8+4, 마디106-123)를 안배하여 제4악장에서 가장 긴 길이를 보인다.

A''부는 정확히 18마디(마디124-141)로 A부를 반복하지만 B'부(마디142-188)는 47마디 길이로 B부에 비해 확대된 모습으로 나타난다. 여기서 B'부는 B부와 상응하는 연결구와 재경과구는 그대로지만 대조적 성격을 가진 삽입구는 20마디로 늘어났다.

A'''부(마디189-206)는 18마디 길이로 주제부 반복이라 할 수 있지만, 엄밀히 구분하면 뒤이은 C'부(마디206-224)의 시작과 겹치면서 종지를 생략한 듯한 1마디 적은 길이를 가진다. 따라서 C'부(마디206-224)와 코다(마디225-243)는 각기 19마디로 나뉘면서 나아가 론도주제부와 거의 같은 길이로 형식의 균등성을 이룬다. 이 같은 종지와 시작이 겹치는 현상은 특히 C'부와 코다에서 종종 선행악구의 종지와 후행악구의 시작이 겹치면서 홀수마디로 나타나는데, 이는 음악의 긴장감을 더해 피날레로 향하는 전체 악장의 종지감을 각인시킨다(표 III-6).

이러한 각 부분의 규모를 다음과 같은 방식으로 묶으면, ABA'C는 총 123마디로 A''B'A'''C'·코다의 120마디와 비슷한 길이로 대칭을 이룬다.

이 같은 외관상의 대칭은 역으로 C'부와 코다에 대한 형식상의 정의와 구속력을 보인다. 바로 ABA'는 <소나타-론도악장형식>의 제시부이며, C부는 발전부에 해당되고, A''B'A'''C'는 재현부에 귀결시키고 그 외 독립적인 코다를 갖는 것이다. 이는 재현부는 발전부 이후에 연결되는 부분이기때문에 제시부의 A부와 B부의 변형 외에도 발전부인 C부의 변형 또한 재현될 수 있는 것이며, 거기에 악장규모의 균형과 종지감을 위해 코다를 첨가한 것으로 해석이 가능하다고 본다. 특히 이를 제4악장이 소나타악장의 발전과정과 유사하다는 관점에 입증하면 E부를 C'부로, 그리고 뒤이은 부분을 독립적인 코다로 여기

는 것이 더욱 적절하다.

이와 같이 제4악장은 형식면에서 론도의 기본 틀을 사용했지만 전체적으로 확대된 삽입부 규모와 C부의 변형을 통한 재현으로 기존의 론도형식과 상이함을 보인다. 또한 B부를 반복함으로써 <소나타-론도형식>과 유사성을 가지나 발전부 C부와 연관된 C'부가 나타나고 확장된 코다를 지니면서 엄격한 <소나타-론도형식>과도 차별화를 보인다.

② 조성

마지막 악장인 제4악장은 제1악장과 같은 F장조를 중심조성으로 하여 전통적인 조성관계를 보인다. 하지만 제4악장에서, 주제부와 삽입부의 조성 진행에서는 관습에서 벗어난 모습을 보인다. 고전시대 론도에서 주제부와 삽입부B, B'의 조성관계는 딸림조·버금딸림조·나란한 관계의 전조진행이 통상적인 관습이고, C부는 좀 더 변화를 지니고 주제의 장·단조에 따라 나란한 장·단조나 버금딸림조의 전조진행이 보편적이다.⁸¹⁾

이에 따라 제4악장을 살펴보면, 네 번 나타난 주제부는 모두 F장조로 제시되어 원조를 유지하나, 두 번 반복되는 B부와 악장의 중심위치에 있는 C부는 다양한 관계에서 전조 되어있다.

B부는 주제부와 같은 F장조로 시작되고 이어서 C장조로 전조된다. 그 후 대조적 성격을 갖는 삽입구에서 같은 으뜸음 c단조로 전조되고, 두 마디 후 C장조에 들어섰다가 다시 c단조-C장조의 교대진행을 이룬다. 잇따라 C장조에서 아래 3도관계인 A장조를 통해 f단조의 재경과구에 진입한다. 4마디 후 f단조의 아래 2도관계인 e단조로 A'부를 맞이한다.

C부는 주제부의 F장조 나란한 관계의 d단조로 시작되고 다시 D장조로 전조되는 모습을 보인다. 이 부분에서도 4마디 주기로 d단조와 D장조의 교

81) Douglass M. Green, 『조성음악의 형식』, 박경중 번역, 189-194.

대진행을 이루어 C부에서 기본조성의 불확실성이 강하게 나타난다. 이러한 불확실성은 16마디 길이에 달하는 재경과구의 d단조로 전조함으로써 C부의 d단조 주체성이 확인된다.

특히 C부의 재경과구(마디206-123)에서, 4마디에 이르는 A음-G#음의 트리폴로는 d단조를 각인시키고 종지감을 부추겨 전체 악장을 2개의 큰 단락으로 나누는 인상을 준다. 따라서 뒤이은 피아노성부에서 12마디 길이의 론도주제 변형은 그 다음 나올 A''부를 위한 전주적인 역할을 한다고 할 수 있다.

B''부는 연결구에서 F장조로 시작되며 곧바로 f단조로 전조된다. 삼입구에서는 F장조의 아래 장2도관계 eb 단조로 시작한다. 12마디의 eb 단조진행으로 안정적인 흐름을 보이다가 끝부분 8마디에서 f단조로 전조되어 같은 조의 재경과구를 맞이한다. 그러나 4마디 후 곧바로 c단조로 전조되어 F장조의 A''부'를 맞이한다.

C'부는 이색적인 전조진행으로 돋보인다. F장조로 시작하여 2마디 주기로 버금딸림조 Bb 장조·나란한 관계조인 g단조·아래 2도관계의 F장조·나란한 관계의 d단조 그리고 F장조로 복귀하여 코다의 F장조로 맞이하고 최종마침을 한다. 이러한 앞의 삼입부에서 나타난 전조진행에 비해 짧은 2마디의 주기성에 따른 다양한 전조는 음악에 추진력을 더하는데 일조한다.

제4악장은 주제부가 중심구성 F장조로 반복하는 반면 삼입부는 잦은 전조로 그 대비를 이룬다. 각 삼입부의 전조진행을 종합하면, 같은 으뜸음장·단조는 경과음 없이 III음을 2도 내리거나 올려서 전조되는 특징을 가지며, f단조에서는 버금딸림화음인 IV7을 이용하여 eb 단조의 전조되는 모습을 보인다. 이러한 전조진행은 고전시대의 기본 조성체계에서 탈피된 모습으로 낭만적 경향을 보인다.

③ 리듬

제4악장은 제1악장과 같은 알레그로의 2박 계통이지만 2/2박자로서 느낌상 제1악장의 4/4박자보다 배로 빠른 속도이다. 제4악장의 주제는 제3악장의 시작과 같이 못갓춘마디로서 2박에 8분쉼표를 두고 여린박에서 잇따른 3개 8분음표 이어서 마디1의 4개 8분음표와 2박의 2개 4분음표로 진행되고, 마디2의 1박에 2분음표를 배치하여 주제-모티브를 제시한다(, ♩ | ♩ ♩ | ♩ | ♩). 이러한 전반부의 8분음표 순차진행과 후반부의 4분음표 동음 반복하는 리듬조합의 <빠름-안정적>인 리듬형태는 악장전체에 걸쳐 단락의 구성의 주요요인이 되고, 성부사이에서도 대비를 이룬다.

A부는 첫 두 마디에서 이 리듬조합을 보인 후 곧바로 연속적인 8분음표 진행으로 주제선율을 제시한다. 반면 피아노왼손중간성부는 지속적인 8분음표로 일괄하나 베이스성부의 온음표 및 피아노왼손중간성부 여린박의 지속음과 더불어 안정적인 느낌을 준다. 주제제시가 끝나는 무렵인 마디15의 여린박에서부터 4분음표 리듬이 피아노왼손의 베이스성부에서 나타나 중간성부 지속음의 움직임과 더불어 리듬이 가속화 된다. 이러한 리듬의 흐름은 제1악장 주제선율의 피아노왼손성부의 리듬흐름과 유사하다(악보 III-19).

<악보 III-19> 베토벤, Op. 24, 제4악장 마디1-8, 마디16-17

1 **Rondo**
Allegro ma non troppo

모티브 a
Allegro ma non troppo
p

F장조 I V

5

순차진행 선율하행
p

왼손저음성부 3도구조 도약진행
 I II⁷ I⁶ VII⁶/₅ I⁶ I V⁶ I I⁶/₄ V

베토벤, Op. 24 제4악장 마디16-17

16

cresc. *sf*
cresc. *sf*

리듬가속화
 VI VII⁹/_V I⁶/₄ V

그러나 B부에서는 주제제시와 상반되는 리듬진행으로 시작한다(마디18의 2박부터). 비록 2/2박자의 여린박 위치지만 2박의 강박부터 2개의 4분음표로 시작하고 잇따라 8분음표 연속진행에 이어 4분음표와 8분음표 진행을 한다(♪♪ | ♩♩ | ♩♪,). 이는 A부 주제-모티브리듬의 역진행으로 <안정적-빠름>의 리듬을 이루어 음악의 성격을 분명히 한다. 이어서 4분음표 및 장식적인 4분음표 리듬이 나타나 역동적인 느낌으로 대비를 이루면서 앞의 리듬 조합과 함께 새롭게 <선율적-역동적>인 리듬조합을 형성한다(악보 III-20).

<악보 III-20> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디18-22

The image shows a musical score for measures 18-22. The top staff is for the violin, and the bottom staff is for the piano. Measure 18 starts with a half note in the violin and a half note in the piano. A box highlights measures 19-21 in the violin part, showing a sequence of eighth notes and a quarter note, followed by a trill. The piano part also has a box highlighting measures 19-21, showing a sequence of chords and a trill. The word '리듬대비' (Rhythm Contrast) is written above the piano part in measure 20.

이 리듬조합은 4마디 길이로 움직인다. 이때 피아노성부는 양손이 함께 온음표 및 4분음표 진행으로 두 악기간의 리듬대비를 이룬다. 즉 바이올린성부가 빠른 진행을 할 때 피아노성부는 안정적인 리듬으로 뒷받침을 하는 것이다. 그리고 뒤이은 후반악절(마디26-29에서는 같은 2개의 4분음표로 시작하고 앞서 전반악절에서 보인 연속적인 8분음표 대신 셋잇단음 리듬이 나타난다. 이어서 4분음표는 8분음표의 붓점 리듬으로 변화고, 장식적인 4분음표는 “*sf*”로 인해 2/2박자에서 싱코페이션 리듬을 만든다(악보 III-21).

<악보 III-21> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디26-29

제1악장 발전부 제2부분 리듬

셋잇단음 리듬 싱크로페이션 리듬

이러한 변화된 리듬은 피아노양손성부에서 모방진행으로 이루어진다. B부의 연결구를 마무리하는 4마디(마디34-37)에서는 새로운 리듬형태가 나타나는데, 1박의 여린박에 2개의 16분음표를 안배하고 잇따라 2개의 8분음표가 연속 나타난다(♩♩). 이는 A부 주제-모티브의 리듬이 쪼개져 단편으로 등장하고 거기에 리듬이 곱절로 축소된 것이다(악보 III-22).

B부의 삽입구(마디38-48)에서도 A부 모티브의 리듬이 곱절로 확장된 모습으로 나타난다. 같은 4분음표로 시작하나 뒤이은 8분음표는 4분음표로 확장되고, 4분음표는 2분음표로 확장된다. 그리고 대비를 이루던 4분음표 및 장식적인 4분음표는 장식된 부분이 16분음표로 변화되어 확장을 이룬다(악보 III-22).

또한 연결구의 셋잇단음 리듬은 마디42에서 피아노성부로 교체되고 바이올린성부는 아티큘레이션을 활용하여 8분음표의 싱크로페이션 리듬을 만들어 피아노성부와 헤미올라 리듬을 형성한다(악보 III-22).

<악보 III-22> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디36-44

36 모티브의 리듬축소

B부 삼입구 모티브 리듬확장

6도음정

c단조 I V7 I V7 I VC장조 I

41 헤미올라 리듬 레가토

II6 V I V c단조 I 4 I V C장조 I

재경과구(마디48-55)에서는 피아노왼손성부의 4분음표 진행에 오른손성부의 셋잇단음 리듬이 바이올린성부의 8분음표 진행과 교대로 나타난다. 재경과구의 후행악구는 바이올린성부의 긴 음가 진행에 피아노왼손성부는 4분음표, 오른손성부는 강박에 쉼표를 둔 셋잇단음 진행으로 A'부의 시작을 맞이한다.

C부에서는 바이올린성부의 단일적인 셋잇단음 진행이 피아노성부의 4분음표 싱코페이션 리듬과 대비를 이룰 뿐 새로운 리듬은 나타나지 않는다(악보 III-23).

<악보 III-23> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디73-81

C부: 제1악장 주제음형a 변형 / 음형b 변형

73

리듬대비 제1악장 제1주제 음정구조

d단조 I V⁶/₄ D장조 I

78

decresc. p

V/V V VII⁷/II V/V

이렇게 주제부와 각 삽입부에서 나타난 모든 리듬은 그 선율과 함께 하나가 되어 되풀이한다. 바로 각 단락은 고유의 리듬으로 되돌이를 하는데, 담당역할의 교체로 변화를 보인다. 바로 A''부에서는 바이올린성부의 주제제시에 피아노성부는 오른손성부의 셋잇단음 리듬과 왼손성부의 4분음표 리듬으로 변화를 주고, 특히 마지막으로 반복되는 A'''부에서는 피아노양손성부의 서로 겹친 셋잇단음리듬(,♩/♩,) 변화와 함께 바이올린성부의 주제선율의 8분음표 리듬이 같은 음가의 붓점 리듬으로 변화되어 나타난다(악보 III-24).

<악보 III-24> 베토벤, 제4악장 마디196-200

196

선율하행 벗점 리듬

선율상행

셋잇단음표 리듬변형

C'부와 코다는 이제껏 나타난 리듬의 총괄로 설명된다. 특히 C'부의 바이올린성부에서는 C부의 비슷한 음정구조가 셋잇단음의 리듬과 함께 선율의 진행방향을 바꾸어 나타나 C부와의 연관성을 보인다. 그러나 피아노양손성부는 C부의 도약적인 선율진행이 아닌 단편적인 도약진행이 4분음표 싱크페이션 리듬과 벗점 리듬의 조합으로 나타나 그 차이점을 보인다(악보 III-25).

<악보 III-25> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디206-213

206 선율하행
리듬대비
제1악장의 발전부 제2부분 리듬유사함
선율도약
리듬조함

210
sf sf sf cresc. 3
sf p cresc.

코다는 피아노성부양손성부에서 4마디 길이의 4분음표 리듬의 연속진행과 2분음표 리듬의 진행에 이어 마디228에서 바이올린성부의 4분음표 주제선율 진행에 피아노왼손성부는 똑같은 리듬으로 진행되지만 오른손성부는 론도주제부 첫 시작의 리듬(♩ ♩ ♩)이 축소된 리듬형태(♩ ♩)로 나타난다. 그 후 바이올린성부와 함께 셋잇단음 리듬으로 교대진행을 이루면서 곡을 마친다(악보 III-26, 27).

<악보 III-26> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디228-232

코다:

제1,2,3,4악장의 총괄적인 코다주제

<악보 III-27> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디234-237

이러한 제4악장의 리듬특징은 제3악장에서 보인 리듬의 모티브역할을 더욱 극대화하고, 거기에 리듬변형을 더해 리듬을 음악의 극적인 내용을 이끄는 주요요소로 부상케 하였다.

④ 다이내믹

제4악장은 역시 제1악장과 같은 “*pp*”에서 “*ff*”까지의 셈여림에서 펼쳐진다. “*p*”로 시작하여 “*ff*”로 마치면서 제1악장과 같은 <약-강>의 큰 악상흐름

을 보인다.

좀 더 자세히 살펴보면 A부는 “*p*”로 시작하여 삽입부B의 연결구부분에서 “*sf*”로 삽입구를 맞이한다. 즉, 18마디의 주제부는 “*p*”영역에서 진행되는데, 악상적인 변화는 악구의 끝부분에서 나타나는 특징을 가진다. 주제선율의 후행악구(마디6-7) 중간에 각 1마디 길이로 크레센도와 데크레센도가 나타나 바이올린성부의 주제선율을 맞이한다.

이러한 특징은 그 다음 주제부가 마무리하는 지점(마디15, 마디17)에서 1/2마디 길이로 “*sf*”를 안배하여 약간의 변화를 준 것에서도 보인다. 잇따른 B부의 연결구도 총 20마디의 길이로 첫 8마디(마디19-25)는 “*p*”에서 진행되다가 그 다음 악절부터 연속 3번을 한 주기로 악구의 끝부분에 “*sf*”를 안배하였다. 이렇게 4번 나타나는 “*sf*”는 음악에 박진감을 부여하여 악절간의 대비뿐만 아니라 A부와 B부의 대비를 확실하게 한다. 여기서 A부의 “*sf*”는 선율의 일부를 강조하는데 주력한다면 B부의 연결구에서 “*sf*”는 여린박에 나타나는 것으로 리듬을 강조하는 역할을 한다.

B부의 삽입구는 연결구의 “*sf*”에 이어 곧바로 “*p*”로 시작된다. 주제부의 악상흐름과 같이 선율의 마지막 부분에 1/2마디 길이로 “*sf*”를 안배하여 변화를 준다. 재경과구는 “*ff*”로 시작하여, 두 마디 단위로 2번 나타나고 “*p*”로 론도주제의 반복을 맞이한다. A’부는 A부와 같은 흐름의 악상을 지닌다.

이러한 악상의 흐름을 정리해 보면, 소나타악장형식의 제시부에 해당되는 ABA’는 <약(A)-강(B)약(B의 재경과구)-(A’)약>의 악상순서를 얻게 된다.

소나타악장형식의 발전부를 연상케하는 C부는 이제껏 악상과 상반되는 <강-약>의 순서로 악상구분이 분명한 2개 부분으로 구성되었으며, 피아노성부의 “*f*”와 4분음표 싱크페이션 리듬으로 힘찬 시작을 한다.

이러한 힘찬 피아노성부의 시작과 대비를 이루는 것은 바이올린성부의 “*p*”로 출발하는 셋잇단음 연속진행이다. 이렇게 동일한 악구에서 악기간의

악상대비는 담당역할의 교환을 통해 더 한번 모방된다. 그러다 C부의 마디 97에서 두 악기가 함께 “*p*”로 시작하고 똑 같은 악상흐름으로 10마디를 진행하는데, “*p*”의 영역에서 “*f*”는 1/2 혹은 1마디 길이로 악구의 끝부분을 잠시 장식한다. 그런 후 재경과구의 “*pp*”를 맞이한다.

“*pp*”는 제4악장에서 두 번 나타나는데, 제1악장처럼 코다직전에 나타날 뿐만 아니라 C부가 끝나려는 시점에서 나타나 특별하다. C부의 재경과구(마디 106-123)에서 “*pp*”로 시작하여 16마디를 걸쳐 “*p*”영역에서 움직이는 것이다. 여기서 제1악장의 <약-강> 악상순서 및 “*pp*”는 뒤이은 단락의 음악에 대한 대비를 위한다는 점을 감안한다면, 이 부분은 제4악장을 대칭되는 2개 큰 단락으로 나누는 기준이 된다.

또한 론도형식상 C부이후의 A-B-A' 형식이 또 반복될 것을 예상한다면, C부의 <강-약> 악상은 자연스레 전체 악장에서 <약-강>의 악상흐름을 이어준다. 나아가 C부에서 재경과구의 트레몰로 인해 나뉜 전반부에 비해 후반부는 더 화려한 음악효과를 기대할 수 있다. 이러한 기대감에 응답하는 듯 후반부에서, 특히 C'부에서는 1마디의 주기로 “*sf*”가 나타나 싱크레이션 리듬을 이루고 이와 더불어 지속적인 “*f*”영역에서 음악이 흐른다. C'부의 “*p*”는 음악단락의 시작을 맞이하는 의미에서 1마디 길이로 나타난다. 이렇게 “*p*”로 마침과 시작을 가리키는 역할은 C'부와 코다를 연결하는 마디 222-228에서 8마디 길이로 나타나 그 확연한 대비로 코다의 “*f*”악상을 강조한다. 또한 코다에서 수시로 “*sf*”를 이용하여 “*f*”영역에서의 급격한 다이내믹을 이룬다. 이로써 마지막 1마디의 “*ff*”에 이르기까지 충분한 에너지를 불어 넣어 전체 곡의 완전한 <약-강>의 악상흐름을 완성한다.

⑤ 선율 및 화성진행

<악보 III-19>에서 보인 바와 같이, 제4악장의 주제선율은 F장조 으뜸

화음의 5음인 C음부터 시작한다. 못갓춘마디부터 마디2의 1박까지는 모티브 a(C음-B음-C음-D음-C음-B음-A음)이다. 좀 더 세분화하면 그 음형이나 구조는 제1악장 마디2의 3, 4박의 음들을 그대로 가져와 리듬확장을 한 것이다. 즉 제2, 3악장과 같이 모두 제1악장 제1주제에서 파생된 음형들이다. 그리고 B부 연결구의 주제선율(A음-A음-A음-G음-C음-B음-A음-G음-F음-C음)은 정확히 제1악장 마디1의 3박의 음형에서 파생된 것이다(악보 III-19). 삽입구의 주제선율(E \flat 음-D음-C음-B \flat 음-C음-E \flat 음-D)은 제1악장 모티브b의 3도-2도 음정구조에서 비롯된 것이며(악보 III-21), C부의 주제선율(A음-B \flat 음-A음-G음-F음-E음)도 제1악장 음형a의 파편에 제1악장 발전부에서 나타난 셋잇단음 리듬을 결합한 것이다(악보 III-22). 그러나 그 화성진행에서는 제1악장과 차이점을 두고 있다.

제4악장의 주제선율은 정확히 8마디 길이이며 그 화성진행은 I-V를 골자로 한다. 즉 피아노성부에서 주제를 시작하여 반중지를 이루어 바이올린성부를 맞이한다. 이렇게 피아노성부에서 이어받은 주제는 바이올린성부에 의해 반복되고 완정중지로 끝나는 규칙을 가진다. 이러한 화성진행은 제3악장과 유사하다.

이는 제1, 2악장에서 어느 한 악기를 중심으로 완전중지에서 주제를 제시하는 것과 차이점을 보인다. 마치 피아노성부의 전주에 이어 바이올린성부가 주제제시를 완성하는 것이다. 이러한 맥락에서 제4악장의 주제부는 노래 형식에서 피아노성부의 전주에 이어 바이올린성부가 주제를 제시한다. 따라서 피아노성부는 주제부에서 거의 반주역할로만 보인다.

그러나 본 연구자는 주목해야 할 사항을 제기하고자 하는데, 그것은 피아노왼손성부의 베이스성부에서 일어나는 변화이다. 바로 피아노왼손성부는 외면적으로 반주음형으로 진행되지만 그 내면에서 중간성부의 지속음 C음을 중심으로 주위에서 맴도는 마디1-2(F음-E음)와 마디3-4(E음-D \sharp 음) 2개

음의 관계를 주목해야 한다. 이 모든 2개 음은 2도관계를 지니며 지속음 C 음과 4도, 3도의 관계를 이룬다. 이러한 2도관계의 2개 음에 대한 중요성은, 낙 후드에 의하면 E음과 D#음을 제1악장 주제-모티브b에서 나타난 구성원으로 취급하여 제1악장 주제선율와의 연관성을 주장하고, 베버는 이와 유사한 음정관계로 마디9(바이올린성부에서 주제를 반복할 때)에서 나타난 A음과 G#음을 제1악장 제시부 경과구에서 나타난 반음계적 진행과 연관하여 제1악장 주제음형의 변형으로써 그 특별함을 설명하였다. 그러나 본 연구자는 여기서 F음-E음-E음-D#음의 음정구조를 제1주제 모티브음형b의 2도-3도 시퀀스에 기초하여 설명하고자 한다.

즉, 마디1-4에서 나타난 피아노왼손중간성부의 연속적인 2도관계의 F음-E음-E음-D#음을 마디5-8에서 주제선율의 상행과 함께 움직이는 피아노왼손성부의 베이스에서 F음부터 진행되는 3도관계의 동형진행에 나타난 음들과 연관을 짓는 것이다. 위의 음들을 연결하면 F음-E음-E음-D#음(왼손중간성부하행)-F음-A음-G음-B \flat 음-A음-C음(왼손베이스성부상행)-B \flat 음-G음-A음-F음-E음-F음-C음(하행)에 의한 하나의 선율이 이루어지는 것이다. 이렇게 이루어진 피아노왼손성부의 베이스선율은 마디8에서 피아노왼손중간성부의 상행으로 마무리하면서 제1악장 주제선율의 특징 중 하나인 하행-상행의 선율진행을 보인다. 또한 그 음정구조는 2도-3도 시퀀스로 제1악장 주제-모티브 음형b의 구현이라 할 수 있다(악보 III-28).

<악보 III-28> 베토벤, Op. 24, 제1악장 마디1-8 베이스선율진행

1 Rondo
Allegro ma non troppo

모티브a
Allegro ma non troppo
p

F장조 I V

5

순차진행 선율하행
p

3도시퀀스/ 도약진행/베이스선율
선율하행

I II⁷ I⁶ VII⁶/₅ I⁶ I V⁶ I I⁶/₄ V

이러한 맥락에서 제4악장 첫 시작 8마디의 주제는 피아노오른손성부의 순차진행으로 제1악장 주제-모티브 음형a와 연관되고, 피아노왼손중간성부에 이어 베이스성부에서 형성된 베이스선율은 제1악장 주제-모티브 음형b의 시퀀스와 연관하여 대등되는 2개의 선율선을 지니고 있다고 할 수 있다.

그리고 이 베이스선율을 제4악장의 B부에서 삼입구의 주제선율(마디 38-40, E^b음-D음-C음-B음-C음-E^b음-D음)과 연관하면 역시 같은 2도-3도의 시퀀스로 B부의 삼입구 주제선율이 베이스선율에서 파생된 것으로 간주할 수 있다. 따라서 마디1-8의 베이스선율은 고음성부의 론도주제선율에 못지않은 주제적 역할을 지니고 있음을 알 수 있으며 그 원천적인 근원은 제1악장 주제-모티브에서 파생된 것으로서 선율의 주체성이 명백하다.

이처럼 베이스선율에 주제적 역할을 부여하는 특징은 베토벤의 후기 음악 경향 특징의 하나이다(악보 III-29).

<악보 III-29> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디38-40 B부 삼입구주제선율

→ 2도-3도 시퀀스, 베이스선율과 유사함

c단조 I V₇ I V₇ I V C장조 I

이외 제4악장에서 주목되는 것은 C부의 주제선율이다. A음을 중심으로 동음반복하면서 아래 4도 D음, 위로 2도 B \flat 음, 또는 아래 3도 F음을 각 박의 강박에 두고 셋잇단음 리듬으로 시작하는데, 그 리듬적, 도약적인 진행에서 동반되는 긴장감은 이전 A부, B부의 주제선율과 색다른 느낌을 준다.

그러나 <악보 III-23>에서 보여준 듯이, C부 주제선율의 내면을 분석하면 역시 제1악장의 주제와 연관이 있음을 알 수 있다. 바로 C부의 주제선율의 음정구조는 2도, 3도, 4도로서 제1악장 주제-모티브 \flat 의 음형 \flat 와 유사하며 셋잇단음 리듬은 제1악장 발전부 제2부분과 같은 것이다. 특히 C부의 피아노 왼손성부에서 나타나는 4분음표 싱크로페이션 리듬에 걸들인 도약적인 선율 진행은 제1악장 주제-모티브 \flat 의 I₆화음을 골자로 이루어진 것이다. 즉, 제1악장 발전부 제2부분에서 나타난 2마디 길이의 음형과 리듬을 두 악기가 각각 분담하고 선율의 길이를 연장하여 C부의 주제를 이룬 것이다. 따라서 C부 주제선율의 원천적인 근원도 제1악장 주제선율에 있음을 알 수 있다.

이 같은 C부의 주제는 <악보 III-25>의 C'부(마디206-224)에서 바이올린 성부의 셋잇단음 리듬 도약진행에서 하행으로 방향을 바꾸고, 피아노왼손성부는 싱코페이션 리듬의 단편적인 선율유평으로 선율의 길이를 축소하여 나타난다. 이와 동시 2마디 길이로 화성변화를 보인다. 이로써 C'부는 C부의 주제와 연관성을 보이고 앞서 형식부분에서 새로운 삽입부(D부, E부)여가에 대한 논의를 상기한다면, C부와 C'부 주제의 근원이 모두 직접적으로 제1악장 발전부의 주제에 있다는 점에서 더욱 의미가 있다. 또한 C'부는 C부에 비해, 주제선율 길이의 축소로 인해 생긴 고전시대 선율의 주기성을 벗어난 불규칙성으로 C'부의 음악적인 긴장감을 더해 제4악장의 코다를 맞이하고, 나아가 전체 4개 악장의 음악을 피날레로 이끌어가는 박진감을 비추한다.

위의 분석을 통해 제4악장의 모든 주제도 역시 제2, 3악장의 주제들과 마찬가지로 제1악장 주제-모티브에서 파생되었음을 알 수 있다. 이러한 사실에서 베토벤의 후기 음악경향을 집대성한 《교향곡 제9번》에 나타난 <순환구조기법>이 초기형태에서 이미 Op. 24의 전체작품에서 나타나고 있음을 알 수 있다.

⑥ 피아노역할과 아티큘레이션

앞서 언급 했듯이 제4악장의 주제선율이 지니는 화성진행은 제3악장의 주제선율과 유사함으로 프레이즈구분에 직접적인 영향을 준다. 한편, 못갓춘 마디부터 시작되는 제4악장의 주제선율은 제3악장과 유사하지만 풍부한 아티큘레이션의 변화로 음악에 더 많은 에너지를 상생시킨다.

제4악장 마디1-8에서 피아노왼손중간성부는 의례히 8분음표의 분산화음이 1마디 길이의 레가토에서 본연의 의미를 충실하여 음악흐름을 주관하는 역할을 한다. 그러나 피아노왼손저음성부는 2개의 긴 음가인 온음표를 붙임줄로 연장음을 얻고 마디3에서 지속음 C음을 연주하다가 후행악구에서 베이

스의 선율선을 이루어 주제선율과 함께 동적인 진행을 한다.

여기서 가장 역동적인 것은 피아노오른손성부에서 시작하는 주제선율인데, 정확히 2분음가 단위로 아티큘레이션의 변화를 보인다. 제4악장의 모티브a를 살펴보면 첫 시작의 3개 8분음표는 하나의 슬러에 묶어있는 반면, 뒤이은 4개 8분음표는 2개를 한 단위의 슬러로 묶고 잇따른 2개 4분음표는 스타카토가 표기되고 이어진 A음은 붙임줄에 의해 1박자 반의 음가를 지닌다. 이러한 아티큘레이션의 조합은 마디3-4를 거쳐 한번 반복되고 마디5-6은 8분음표들로 굴림음형 형태를 이루어 2마디 길이의 레가토에서 상행을 한다. 잇따라 최고점인 마디7의 G음에서 2개 8분음표를 하나의 슬러에 의해 묶어 하행하고 마디8에서 I₄₆화음의 출현과 함께 3박 G음에서 B_b 장조의 V화음으로 하나의 슬러를 이루어 바이올린성부의 주제제시를 맞이한다.

이 부분에서 분명한 것은 레가토나 스타카토가 프레이징구축의 결정적인 요인은 아니라는 것이다. 이는 제4악장 주제선율의 화성진행에서 지적한바와 같이 I-V로 마무리하는 반중지는 8마디 주제선율을 마무리하는 것이 아니라, 계속 진행으로 바이올린성부의 하행방향의 주제선율을 맞이하기 위한 준비이다.

제4악장 주제제시의 풍부한 아티큘레이션 변화는 못갓춘마디부터 마디4까지의 C음에서 G음까지 좁은 음정구조에서 에너지의 생성을 위한 것이며, 정확히 마디4의 2박에 위치한 G음부터 위로 G음까지 8도 음정구조에서 상행진행을 이루는 음악의 추진력을 모으기 위한 준비이다. 이렇게 이루어진 에너지는 후행악구(마디5-8)에서 피아노성부 베이스선율의 동적 느낌에 힘을 입어 또 제1악장의 주제와 같은 <약-강>의 악상흐름을 재현한다.

따라서 프레이즈구분은 I-V를 골자로, 피아노오른손성부는 마디1-4의 첫박까지 첫 프레이즈를 가지고 뒤이어 마디4의 2박부터 마디8의 2박에 위치한 강박(내림박)까지 또 하나의 프레이즈를 이룬다. 피아노왼손성부는 마디

1-8까지 하나의 프레이즈를 이루며, 이와 동시 곧바로 마디8에서 바이올린 성부가 주제를 시작하여 반중지를 이루는 지점인 마디12 첫 박까지 연이은 프레이즈를 이루어야한다. 특히 마디8에서 바이올린성부의 주제제시가 시작 되면서, 피아노성부는 마디12의 2박에서 바이올린성부가 이루는 프레이징과 무관하게 마디9부터 피아노왼손성부의 중간성부에 이어 베이스성부에서 형성된 선율선과 함께 마디18까지 지속적인 프레이즈를 구축하여야 한다. 이러한 프레이즈구분에는 한 악기성부의 안에서 프레이즈마침과 시작이 겹치고(마디4에서 피아노오른손성부의 프레이즈마침에 피아노왼손성부는 마디 1-8까지 지속적인 하나의 프레이즈를 구축) 나아가 두 악기성부의 프레이즈시작과 마침이 겹치는 특징을 지닌다(마디9에서 바이올린성부는 하나의 프레이즈를 마무리하지만 피아노성부의 프레이즈는 이와 무관함을 보인다)(악보 III-30).

<악보 III-30> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디1-18 프레이즈구분

Rondo
Allegro ma non troppo

1

5

p

이는 제1, 2, 3악장에서 이미 여러 차례 사용되었던 주제변형의 단일함에 따르는 지루함을 회피하고, 음악의 연속성을 강조하고 음악에 원동력을 부여함으로써 제1악장보다 좀 더 극적인 <약-강>의 악상흐름을 구축한다.

이로써 바이올린성부는 주제선율의 서정성을 강조하는 반면, 피아노역할은 양손성부에 의한 풍부한 울림과 베이스선율의 역동적인 흐름을 결합한 극적인 내용으로서 그 서정성과 대비를 이루고, 나아가 두 악기 역할의 균형을 이룬다.

마디1-18에 나타난 풍부한 아티큘레이션 변화는 이러한 에너지를 생성하기 위한 것 외, 이 부분의 스타카토는 추진력을 야기하는 동음반복에서 나타나는 공통점을 지닌다. 이 같은 스타카토의 특징은 B부의 연결구(마디27)에서 셋잇단음 리듬인 선율의 하행방향성을 강조하는 역할과 더불어 한 악구

안에서 급격한 대비를 이루는 역할에도 동조한다(악보 III-21).

제4악장의 레가토도 이러한 맥락의 역할로 인해 이전 악장들보다 더 많은 변화를 보인다. 바로 바이올린성부의 주제제시에 따라 피아노성부에서 2마디 길이의 묶음이 많아지고 또한 3박 길이의 묶음도 나타나는데, 마디9-10에서 피아노성부의 온음표 F음을 이은 붙임줄과 마디11-12에서 지속음 C음을 강조하기 위한 슬러가 나타난다. 그리고 1마디 길이의 슬러가 2마디를 거친 후 각 1박 단위로 나타나고 이어 3박 길이로 나타난다. 이는 베이스선율의 변화에 따른 것으로서, 마디9-12는 피아노왼손성부의 저음성부에서 F음과 C음의 지속적인 울림에 중간성부의 A음-G음-G음-F#음의 연결을 부각한다. 이를 이어 마디13-15 피아노왼손성부의 베이스에서 F음-G음(하나의 슬러), A음-B \flat 음-B \natural 음(하나의 슬러), C음-C#음으로 선율선을 강조하며, 마디16-18까지 베이스의 4분음표 D음-F음-D음-B음-C음(총 3박 길이)을 하나의 슬러로 묶어 이전 선율선을 이어준다. 뒤이은 C음-C음-F음은 슬러가 없이 V-I의 화성진행으로 베이스의 선율선을 마무리한다. 이를 보면 레가토는 의연히 음과 음의 사이 힘이 끊어지지 않게 선율의 흐름을 강조하고 선율의 끝부분에서 리듬의 변화와 함께 동적인 느낌을 강조하는 것을 알 수 있다(악보 III-31).

<악보 III-31> 베토벤, Op. 24 제4악장 마디9-18 레가토변화

이외 제4악장에서는 이전 악장에서 없었던 4마디 길이의 레가토가 3번 나타나는데, 피아노성부에서 “*p*” 또는 “*pp*” 영역의 단2도 트리플로 또는 반음계적 진행과 더불어 나타나는 것이다. 특히 각 론도주제가 반복되기 직전에서 나타나 그 특별함을 보이는데, 이를 주제가 지니는 특유한 <약-강>의 악상 흐름과 연관한다면 어린 영역에서 시작하는 주제를 부각하고 그에 따르는 원동력을 모으기 위한 것임을 알 수 있다.

이렇게 전체 악장에서 보듯이 레가토와 스타카토는 가장 기본적인 개념인 ‘명상적인 화법’과 ‘감정이 넘치는 화법’의 차이로 음악의 대비를 이루는데 주력하는 것이다. 켈러는 베토벤의 아티큘레이션은 모차르트의 우아한 스타일과 다르게 레가토와 스타카토의 대조적인 성격에서 근원적인 효과를 보고 있다고 한다.⁸²⁾ 이러한 의미에서 제4악장의 아티큘레이션은 다양한 변화로 악장전체에 걸쳐 더욱 자잘하게 나타나는데, 선율의 진행방향·조성의 변화·리듬의 변형 및 악상기호의 변화에 결합되어 전체 음악이 드라마틱한 피날레로 향하는 짜임새를 이루는 음악구성의 중요한 요소 중 하나가 된다.

82) Hermann Keller, 『산 연주를 위한 기초문법 프레이징과 아티큘레이션』, 정희갑 역, 135.

IV. 결론

베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》은 그가 초기에서 중기 음악경향으로 넘어 가는 과도기에 작곡된 작품이다. 본론에서 이 작품의 각 악장을 형식·조성·리듬·다이내믹·선율 및 화성진행 등에서 분석하였고 이를 근거로 피아노역할과 아티큘레이션에 대한 논의를 하였다. 그 결과를 요약하면 다음과 같다.

첫째, 형식면에서 제1악장은 하이든의 전통에 따라서 <소나타악장형식>을 취하였다. 제시부와 발전부, 재현부와 코다의 규모는 각 2:1의 비례로 전체적으로 균형을 이루는데, 발전부는 아직 작은 편으로서 하이든과 모차르트의 영향을 보인다. 그러나 코다는 발전부와 같은 규모의 독립적인 모습으로 베토벤의 새로운 시도가 보인다.

제2악장은 하나의 주제에 의존하여 연속적인 <자유변주곡형식>을 시도하였다. 각 변주방식에 의해 한 악장 안에서 음악적인 성격이 구분되고 색채적인 변화로 대칭을 이룬다. 이는 고전시대 일반적으로 형식과 주제길이 및 화성이 고정되어 유지하면서 단락적 변주방식을 취하는 것과 다른 모습이다.

제3악장은 하이든의 소나타형식 중 미뉴에트악장이 아닌 스케르초-트리오악장의 복합3부형식을 사용하였다. 이중주소나타 장르에서 처음으로 스케르초악장을 사용함으로써 규모의 확장을 이룬다. 이로써 이 장르의 음악이 더는 여흥적인 목적이 아닌 비르투오소적인 장르로 부상하는데 일조한다.

제4악장은 C부를 반복한 C'부와 독립적인 규모로 확대시킨 코다를 지님으로써 기존의 론도형식과 다른 변형된 형태를 보인다. 즉, 소나타악장형식의 음악 전개방식이 첨가되어 <소나타-론도형식>에 가까운 <제시부ABA'-발전부C-재현부A''B'A'''C'-코다>형식을 지닌다. 이로써 고전시대 보편적

인 경쾌한 음악성격의 론도가 아닌 보다 드라마틱한 음악으로 변모된다.

둘째, 조성면에서는 제1악장은 F장조 중심조성에서 출발하여 원조에 복귀하는 큰 흐름으로 전통적인 외관을 지니지만, 발전부를 전통적인 딸림조에서 구축하는 것과 다르게 3도관계조에서 전개되어 전통을 벗어난 모습을 보인다. 또한 각 파트에서도 2도관계·3도관계·반음계적 전조가 나타난다.

제2악장은 고전시대 일반적인 딸림조가 아닌 제1악장의 버금딸림조인 Bb 장조에서 진행되지만 3도관계 및 같은 으뜸음 장·단조, 이명동음적 전조하는 모습이 보인다. 이는 III, VII₀₇화음을 통해 이루어지며, 이러한 2도관계·3도관계·반음계 및 이명동음적 관계의 전조는 낭만시대의 보편적인 작곡기법이 된다.

제3악장과 제4악장은 모두 제1악장의 중심조성 F장조로 되어있어 제1악장과 유기적인 관계를 이루며 고전시대 음악전통을 따랐다.

셋째, 리듬도 역시 매우 중요한 모티브적인 소재로 활용된다. 제1악장에서는 단락의 대비를 이루고 두 악기간의 리듬교대로 음악적 대비를 이룬다.

제2악장에서는 주제음형을 변주하는데 결정적인 역할을 하며, 제3악장에서는 특히 주제선율과 하나가 되어 이전 악장의 음악과 대비를 이룬다.

마지막 제4악장에서는 각 음악단락은 고유의 리듬으로 움직이고, 단락이 되풀이 될 때는 두 악기의 역할교대로 변화를 준다.

이로써 리듬을 음악구성의 중요한 요소로 사용하는 베토벤의 독자적인 경향이 시작되는 중·후기 음악경향의 초기 조짐을 보인다.

넷째, 다이내믹에서 전체 악장은 대체로 <약-강>의 악상으로 구성되었으며, 각 악장은 이 흐름을 이어주는 셈여림영역에서 진행된다. 또한 각 악장 안에서 급격한 다이내믹으로 단락을 구분하고, 각 단락은 주어진 셈여림영역에서 급격한 다이내믹으로서 음악적 대비를 이룬다. 이로써 전체 악장은 일련의 감정적 색채를 지니게 되며 음악을 서정적인 것에서 고조되는 피날

레악장으로 향하는 짜임새로 극적인 내용을 내재하게 된다.

다섯째, 선율 및 화성진행에서 전체 4개 악장의 주제들은 제1악장 제1주제에서 파생된 음형으로 각 악장간의 유기성과 통일성을 보인다.

제1악장의 주제선율은 굴림음형과 2도-3도의 시퀀스로 구성되었고 특정된 선율의 진행방향을 지닌다. 각 단락의 주제는 여기에서 파생된 굴림음형 또는 2도-3도 시퀀스의 단편 및 선율의 진행방향의 변화와 더불어 리듬확장·축소를 통해 이루어진다.

제2악장의 주제선율 경우 제1악장 주제선율의 굴림음형이 전위를 통해 나타나며 리듬조합의 변화로 제1악장 주제와 차이점을 둔다. 특히 이 악장의 주제와 변주에서 주제선율의 원형이 무시되고 그 윤곽만 유지하거나 또는 리듬의 일부특징을 이용하여 변주를 시도하는 등 새로운 변주방식이 나타난다. 따라서 주제선율의 구조·길이도 변화를 일으키는데 이러한 주제의 변주방식은 연속적인 변주형식과 더불어 낭만시대 리스트의 주요 음악특징인 <주제변형기법>과 유사하다.

제3악장 주제선율은 제1악장 주제선율의 일부분인 하행구조의 선율을 차용하였는데, 거기에 스타카토 및 역동적인 리듬을 더해 제1, 2악장과 대비를 이룬다.

제4악장은 제1악장 주제선율의 구성요소인 순차진행 및 2도-3도의 시퀀스를 이용하여 그에 상응되는 2개의 주제적 선율이 나타난다. 바로 순차적인 주제선율 외 베이스성부에서 2도-3도의 시퀀스를 기초로 주제적 역할을 하는 선율을 이룬 것이다.

이렇게 제1악장의 주제선율을 모태로 각 악장의 주제선율을 구성하여 주제적 통일성을 이루는 <순환구조기법>은 낭만시대 슈만을 비롯한 후세 작곡가들의 보편적인 작곡방식이 된다.

전체 4개 악장의 모든 주제적 선율은 I-V-I의 전통적인 화성진행을 이루

며, I6 화음의 음정구조는 주제선율의 특유한 소재로 사용된다. 또한 종종 I6 화음을 이용한 허위종지로 선율을 연장하여 고전시대 선율이 지니는 4마디 또는 8마디의 주기성에서 벗어난 모습을 보인다. 이러한 선율구조의 변화는 직접적으로 두 연주자의 역할과 프레이징구축에 관여된다.

여섯째, 피아노역할과 아티큘레이션에서 요약하면, 우선 제1악장의 모든 주제는 바이올린성부에 의해 제시되고 피아노성부는 모방 되풀이한다. 피아노성부의 레가토와 스타카토는 음악적 대비와 리듬창출에 초점을 두고 프레이징구분에 대한 영향은 상대적으로 미비해 보인다. 프레이징은 주제선율의 구조 및 진행방향, 그리고 주제선율의 화성진행에 따른 큰 영향을 보이는데, 이는 역으로 피아노역할에 대한 구속력도 가진다. 즉 작곡가의 의도적인 연장종지로 인해 주제선율의 길이가 길어지고 선율성이 강화되는데, 이러한 성악적인 주제선율은 선율악기로서 바이올린이 지닌 특성과 결부되어 바이올린역할의 중요성으로 이어진다. 따라서 피아노역할은 바이올린성부의 선율성을 강조하는데 많은 역할을 할애하게 되고, 또한 작품의 드라마틱한 내용에 따른 음악적 ‘충돌’과 ‘긴장’에 필요한 리듬적·화성적인 울림 등 에너지생성에 주력하게 되는 양상을 지니게 된다.

이러한 피아노역할은 제2, 3, 4악장에서는 주제의 제시를 피아노성부에서 먼저 진행하는 것과 더불어 음악의 추진력을 더하고 음악구성의 불가피한 요소를 상생하는 역할로 보인다. 즉, 제2악장에서는 주제음형의 변형에 결정적 요인으로 작용하는 리듬변화에 참여하고, 바이올린성부의 주제선율 변형에 화성적 색채변화의 담당역할로 바이올린성부와 균등감을 이룬다.

제3악장에서는 주제선율과 리듬이 하나가 되어 악장전체를 지배하는데, 피아노성부가 원동력이 되어 음악을 이끄는 주도적 역할을 한다.

제4악장에서는 주제선율 외 피아노성부의 베이스에서 주제적 선율선이 나오면서 두 악기간의 대등한 관계가 분명해진다. 뿐만 아니라 두 악기는 악

장전체를 걸쳐 각 주제의 고유한 리듬을 담당하는 역할을 교대하면서 동등한 관계를 재확인하며, 함께 다양한 아티큘레이션의 변화에 참여한다. 이는 음악의 내용이 더욱 풍성해지는 효과로 이어지고 두 악기의 균등한 역할을 보인다. 따라서 전체 음악이 드라마틱한 피날레로 향하는 짜임새를 만드는 데서 두 악기의 의존관계가 더욱 긴밀해지고 동등한 역할이 두드러진다.

이처럼 이중주소나타에서 두 악기의 동등성을 구축하려는 의도는 모차르트의 후기 이중주소나타부터 베토벤의 Op. 24 이르기까지 지속적으로 나타나는 현상이다. 이는 베토벤이 Op. 12-1에서 두 악기성부의 유니즌으로 시작하고 두 악기성부에 대등되는 2개의 주제선율을 부여한 작곡의도에서도 알 수 있다. 그러나 이러한 의도는 Op. 24 전까지의 이중주소나타 작품에서 음악의 짜임새나 연주의 기교적인 면이 건반악기 중심으로 되어있어 바이올린성부가 돋보이지 않아 불투명하였다. 이 같은 문제점에 대한 고민은 베토벤이 브라이트프코프에게 쓴 편지에서 알 수 있는바, 이는 베토벤이 의식적으로 창작에서 “무거움”, “어두움”, “우울함”을 제거하는 것으로 이어졌다고 할 수 있다.⁸³⁾

칼 샤흐터가 베토벤의 자필본인 『란즈베르크 7』의 Op. 24에 관한 초안을 검토 후 밝힌바와 같이, Op. 24의 첫 주제는 최초에 기타류의 작품으로 구상하고 피아노와 바이올린을 위한 소나타 작품으로 했던 것은 아니다.⁸⁴⁾ 이를 전제로 하면, 베토벤은 이 작품에서 의도적으로 주제의 선율성을 강조하기 위해 바이올린성부의 역할을 부각시키고 피아노역할은 서정적인 선율에 대비되는 음악의 긴장성을 만드는 역할을 주관하게 하는 면이 있다. 이러한 서정적인 것과 극적인 음악내용은 하나의 작품 안에서 균형을 이루고 나아가 두 악기역할의 대등한 관계로 이어진다. 이 같은 바이올린역할의 부상을

83) Lewis Lockwood, "On the Beautiful in music: Beethoven's "spring" Sonata for Violin and Piano, Opus 24," 41.

84) Carl Schachter, "The Sketches for the Sonata Piano and Violin, Op. 24," 109.

통해 동등성을 이루는 베토벤의 새로운 시도는 그 후 이중주소나타 장르에서 지속적으로 나타나며 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번》(Op. 47)에서 “바이올린 오블리가토를 위한 협주풍의 소나타”를 작곡하게 되면서 정점을 찍는다.

지금까지 살펴본 바, 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》은 시기적으로 하이든과 모차르트의 영향이 다분한 초기에서 중기로 가기 직전에 작곡된 것으로서 악장구성이나 형식에서 고전시대 전통을 따르는 경향이 있지만, 음악이 형성되는 구체적인 구축에서는 모든 기존의 음악적 어법을 새롭게 재해석하였다. 따라서 모든 음악적 요소들은 유기적으로 결합되면서도 분리되어 발전하는 특징을 보인다. 이러한 새로운 시도는 악장마다 특유한 방식에서 변화를 보이고 하이든의 전통에서 벗어나 형식적 모호함으로 낭만성을 지닌다. 특히 베토벤의 중·후기 음악특징이기도하고 슈만 이후 후세 작곡가들의 낭만시대 보편적인 작곡방식으로 되는 <순환구조 기법>과 리스트의 중요한 음악특징이 되는 <주제변형기법>이 나타났다. 그리고 피아노와 바이올린, 두 악기는 여러 방식의 변화로서 작품의 음악적 비중과 담당역할을 균등하게 분담하는데, 이를 통해 베토벤은 이 장르를 더는 오락적인 음악이 아닌 작곡가의 주관성이 뚜렷해지고 표현성이 강해진 예술적인 음악의 장르로 격상시키고 있다.

이상 본 연구자는 반주전공자로서 베토벤의 《피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번》에 대한 분석과 이를 통해 특히 피아노역할에 대해 살펴보았다. 작품이 지닌 풍부한 음악적 내용들은 지금까지의 연구결과 외에도 아직도 많은 부분에서 연구되어야 할 것으로, 이 논문에서 다루지 못한 다른 구체적인 분석 작업은 앞으로 중요한 후속연구로 기대해 본다.

참고 문헌

국내문헌

- 강민정, “L. v. Beethoven Violin Sonata Op. 24 1악장 Allegro Sonata Form에 대한 분석.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2009.
- 강효원, “Beethoven Sonata for Piano and Violin Op. 24 F Major의 分析 및 그 演奏에 대한 考察.” 서울대학교 석사학위논문, 1967.
- 권수미, “베토벤 바이올린소나타의 새로운 창작시기 구분으로 보는 소나타 형식의 변화: Op. 12 No. 3 1악장과 Op. 30 No. 3 1악장을 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2010.
- 금우람, “베토벤 바이올린소나타에 관한 연구: 급격한 다이내믹 변화를 중심으로.” 한양대학교 석사학위논문, 2011.
- 김문자 외. 「들으며 배우는 서양음악사」. 서울: 심설당, 2002.
- 김용환. 「서양음악사 19세기음악」. 서울: 음악세계, 2005.
- 김 연. 「음악이론의 역사」. 서울: 심설당, 2006.
- 김은영, “베토벤의 바이올린소나타 F장조 Op. 24에 관한 분석 및 연주기법 관한연구.” 경원대학교 석사학위논문, 2011.
- 김현민, “모차르트 바이올린소나타 K. 454에 관한 작품 분석.” 계명대학교 석사학위논문, 2004.
- 남에스더, “베토벤 바이올린소나타 제5번 Op. 24에 관한 연구: 1악장을 중심으로.” 단국대학교 석사학위논문, 2012.
- 노윤정, “L. van Beethoven의 Sonata for piano and violin Op. 96 No. 10 분석연구 및 연주방향 고찰.” 서울대학교 석사학위논문, 2009.
- 배은아, “피아노 반주자를 위한 성악반주 방법 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2013.
- 백수진, “고전주의 시대 바이올린소나타 특징 연구 : 모차르트, 베토벤 바이올

- 린 소나타 중심으로.” 경희대학교 석사학위논문, 2006.
- 송무경. 「연주자를 위한 조성음악분석 1」. 서울: 예솔, 2004.
- 심유정, “L. van Beethoven의 Violin Sonata No. 5, Op. 24에 관한 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2007.
- 안정모. 「알기 쉬운 악식론」. 서울: 다라, 2000.
- 은희천, “Beethoven Violin Sonata No. 5 Op. 24의 연주기법의 비교연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 1983.
- 이부경, “고전주의 시대의 <Violin Sonata> 분석연구: L. v. Beethoven Violin Sonata Op. 30 No. 2를 중심으로.” 중앙대학교 석사학위논문, 2008.
- 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op. 47 ‘크로이처’> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2012.
- 이은혜, “베토벤 바이올린소나타 전기, 중기에서 나타나는 음악기법적 연구고찰.” 한세대학교 석사학위논문, 2003.
- 이정수, “모차르트 바이올린소나타 K. 378 Bb 장조에 관한 연구.” 한양대학교 석사학위논문, 2006.
- 이지현, “베토벤의 바이올린소나타 「봄」 작품 24 제5번의 분석연구.” 단국대학교 대학원, 석사학위논문, 2005.
- 임성실, “베토벤 바이올린소나타 Op. 24 피아노 파트 연구.” 세종대학교 석사학위논문, 2009.
- 임순녀, “L. V. Beethoven의 바이올린소나타 F長調 作品 24에 關한 演奏要素의 分析.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 1983.
- 정다우리, “베토벤 바이올린소나타 Op. 30, No. 3 G장조에 관한 분석 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 2010.
- 전지호, 허영환, 이석원. 「들으며 배우는 음악분석 II」. 서울: 심설당, 2011.
- 전화연, “베토벤의 바이올린소나타 No. 5, Op. 24 와 No. 9, Op. 47 비교분

- 석.” 동아대학교 석사학위논문, 2009.
- 최 령, “베토벤 바이올린소나타 제5번 Op. 24 '봄'에 관한 연구,” 한양대학교 석사학위논문, 2008.
- 최연정, “베토벤 바이올린소나타 제5번 Op. 24 '봄'의 연구.” 경원대학교 석사학위논문, 2008.
- 한현진, “베토벤 바이올린과 피아노를 위한 소나타 Op. 12 No. 1, D장조의 에디션 별 비교연구: 에디션 보잉 중심으로.” 중앙대학교 석사학위논문, 2013.
- 한독음악학회 편. 「음악미학텍스트」. 서울: 심설당, 2002.
- 허영환, 한미숙. 「조성음악의 구조와 분석」. 서울: 예술, 2012.
- 허종태, 「악곡분석을 통한 음악형식의 이해」. 서울: 동서출판사, 2008.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 「두길 서양음악사 1, 2권」. 과주: 나남, 2010.
- 홍정수, 오희숙. 「음악미학」. 서울: 음악세계, 1999.
- 홍정수 외. 편집. 「음악학원전강독」. 서울: 심설당, 2005.

국외문헌

- Brandenburg, Sieghard. "Beethoven's opus 12 sonatas: On the path to his personal style." In *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. Edited by Lweis Lockwood and Mark kroll, 5-23. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Camp, Max W. 「피아노연주법-교수법 철학」. 안미자 역. 서울: 이화여자대학교 출판부, 1995.
- Chew, Geoffrey. "Articulation and phrasing"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40952?q.
 2014년 7월 15일 접속.

- Eisen, Cliff., Stanley Sadie. "Mozart: works"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40258pg.
 2014년 7월 1일 접속.
- Fillion, Michelle. "Accompanied keyboard music"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00109?q.
 2014년 7월 1일 접속.
- Green, Douglass M.. 「조성음악의 형식」. 박경중 역. 서울: 삼호출판사,
 2000.
- Katz, Adele T.. 「음악분석연구」. 서우석·김은혜 공역. 서울: 수문당, 1982.
- Keller, Hermann. 「산 연주를 위한 기초문법 프레이징과 아티클레이션」.
 정희갑 역. 서울: 음악춘추사, 1995.
- Kerman, Joseph., Alan Tyson, with Scott G. Burnham. "Beethoven,
 Ludwig van, §11: The 'three periods'"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026pg.
 2014년 6월 15일 접속.
- Mangsen, Sandra., John Irving, John Rink. "Sonata"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26191?q.
 2014년 8월 1일 접속.
- Mangsen, Sandra. "Solo Sonata"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26166?q.
 2014년 8월 1일 접속.
- Leichtentritt, Hugo. 「음악형식론」. 최동선 옮김. 서울: 현대음악출판
 사, 1998.
- Lockwood, Lweis and Mark kroll. "Introduction." In *The Beethoven
 Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. Edited by Lweis

- Lockwood and Mark kroll, 1-3. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004
- Lockwood, Lweis. "on the Beautiful in Music: Beethoven's 'Spring' Sonata for Violin and Piano, Opus 24." In *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. Edited by Lweis Lockwood and Mark kroll, 24-60. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Longyear, Rey M.. 「19세기 낭만주의 음악」. 김혜선 옮김. 서울: 다리, 2001.
- Paddison, Max. 「아도르노의 음악미학」. 최유준 옮김. 서울: 작은 이야기, 2010.
- Parrott, Andrew,. Neal Peres Da Costa. "performance practice"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5090.
 2014년 8월 15일 접속.
- Pauly, Reinhard G.. 「고전시대의 음악」. 김혜선 옮김. 서울: 다리, 2003.
- Rhee, Heasook. *The Art of Instrumental Accompanying: A Practical Guide for Collabrative Pianist*. New York: Carl Fischer, 2012.
- Riezler, Walter. 「베토벤」. 나주리 · 신인선 옮김. 서울: 음악세계, 2007.
- Rosen, Charles. 「다양한 소나타형식」. 강순희 역. 서울: 수문당, 1995.
- Schachter, Carl. "The sketches for the sonata piano and violin Op. 24." In *Beethoven forum* 3. 107-125. ISSN: 1059-5031.
- Solomon, Maynard. 「루트비히 판 베토벤」. 김병화 역. 서울: 한길아트, 2006.
- Sorgner, Stefan Lorenz., Oliver Fübeth, 「독일음악미학」. 김동훈 · 홍준기

- 윽김, 서울: 아난케, 2008.
- Stein, Leon. 「음악형식의 분석연구」. 박재열 · 이영조 공역. 서울: 세광음악 출판사, 1978.
- Uszler, Marianne, Steart Gordon, Scott McBride Smith, 「피아노 교수법-최고 길라잡이」. 조윤수 · 최소영 윽김. 서울: Musicphil Thomson, 2003.
- Weber, Matthias. Beethovens sonate Op. 24 "Aspekte der Dialektik von Form und Prozess." In *Melodie und Harmonie: Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*. 119-139. Berlin: WEIDLER Buchverlag, 2002.
- White, Bryan. "Articulation"
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e420?q.
 2014년 8월 20일 접속.

악보

- Beethoven, Ludwig van. *SONATE Op. 24*. Edited by Sieghard Brandenburg. In *Sonaten für Klavier und Violine*. Band I, II. München: G. Henle Verlag, 1978.
- [Http://imslp.org/wiki/](http://imslp.org/wiki/). 2014년 6월 15일 접속.
- [Http://www.beethoven-haus-bonn.de/](http://www.beethoven-haus-bonn.de/). 2014년 5월 30일 접속.
- [Http://www.henle.com/en/home/index.html/](http://www.henle.com/en/home/index.html/). 2014년 5월 1일 접속.

ABSTRACT

Analysis on
Beethoven's *Sonata for Piano and Violin No. 5*
(Op. 24) and Study on the Role of Piano

HAI-FENG QUAN

Collaborative Piano Major

Department of Music

Graduate School of Sungshin

Women's University

This study aims to analyze Beethoven's *Sonata for Piano and Violin No.5*(Op. 24) to reaffirm the role of the piano and explore the means to successfully perform the piece.

The theoretical background for the analysis includes Beethoven's compositional styles, the characteristics of Classical period sonatas for keyboard instruments and violin before Beethoven's time, the structure of all ten of Beethoven's sonatas for the piano and violin, the roles of the two instruments and other general aspects.

The core of this study which is the analysis of Beethoven's *Sonata for Piano and Violin No.5*(Op. 24) firstly researches the background of the piece, and in particular discusses the role of the piano and articulation based on the music elements of the form, tonality, rhythm, dynamic,

melody and chord progression of each movement.

The conclusion of the study is as follows. Although Beethoven's *Sonata for Piano and Violin No.5*(Op. 24) strictly follows the four movement structure, sequence, and the symmetry in the movements of Classical period music on the surface, internally, in using the musical materials, all the elements are related while developing independently. Therefore, each movement newly attempts various methods other than Hayden's traditional strict Sonata Form to show Romantic characteristics of disorderly form.

Especially the "cyclic structure" Beethoven expresses in his work becomes the general composing method of Romantic composers such as Schumann and other post composers, and the "thematic transformation" attempted in the "free variation form" of the second movement becomes an important musical feature of Liszt in the Romantic period. Furthermore, from the equal parts of the violin and piano, there are various changes in the proportion and the role of the two instruments. Accordingly, Beethoven upgraded the conventional divertimento music of duo sonatas of that period to an artistic level of the genre, remarkably showing the composer's originality.