



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](#)

김 미 영 교수 지도

석사학위 청구논문

베토벤의 《바이올린 소나타 No. 2
A장조, Op. 12》에 대한 분석 연구

2018

성신여자대학교 대학원

반주학과

이 수 정

베토벤의 《바이올린 소나타 No. 2
A장조, Op. 12》에 대한 분석 연구

김 미 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2018

성신여자대학교 대학원

반주학과

이 수 정

인 준 서

이수정의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 11월

심사위원장..... 이 혜 진 (서명 또는 인)

심 사 위 원..... 신 인 선 (서명 또는 인)

심 사 위 원..... 김 미 영 (서명 또는 인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 루드비히 반 베토벤의 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》에 대한 분석연구이다. 베토벤은 10개의 바이올린 소나타를 작곡하였는데, 이 바이올린 소나타들은 베토벤 이전에 작곡된 바이올린이 부차적인 역할을 하는 바이올린 소나타와는 구별되어 바이올린과 피아노가 동등한 역할을 하는 작품이다. 본 연구자는 베토벤의 초기 바이올린 소나타 중 제2번에 대한 자세한 분석 연구를 통해 베토벤 초기 바이올린 소나타의 양식적 특징과 두 악기(바이올린과 피아노)의 긴밀한 관계를 살펴보았다. 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》의 전 악장 분석을 토대로 제2번의 악장별 형식과 특징을 알아보고, 두 악기(바이올린과 피아노)사이에 나타나는 주고받는 짜임새와 관계를 고찰하였다.

연구의 결과, 제2번 바이올린 소나타에서는 주요동기들이 대위적 작법이나 테마모티브작업을 통해 여러 형태로 모방·변형되며 곡의 전체를 구성하고 있으며, 이러한 동기들이 모든 성부(바이올린과 피아노의 왼손, 오른손)에서 폴리포니적인 작법을 통해 나타나면서 두 악기(바이올린과 피아노)가 긴밀한 관계를 이루고 있음을 알 수 있었다. 또한 제1악장과 제3악장에서는 제1악장 주요동기들(동기a, b, c)의 재료를 모방·변형한 형태가 서로 유희적으로 음악적 대화를 하거나 함께 연주되며 통일된 구조를 이루고 있었다. 뿐만 아니라 제2번 바이올린 소나타의 전 악장 코다는 각 악장의 동기적 요소로 이루어져 있다. 1악장의 코다는 제1주제 동기a의 모방·변형형태로 전개되고, 2악장 코다에서는 바이올린과 피아노가 A, B부분의 동기적 요소를 변형하거나, 모방·대위한다. 또한 제3악장의 코다에서는 A, C부분의 선율적 요소들을 모방·변형하여 전개된다.

베토벤 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》는 작품12 중 다른 두 곡 (제1번, 제3번)에 비해 구성적으로 단조롭게 보인다. 하지만 본 연구의 결과 제1번과 제3번에 뒤지지 않는 제2번만의 특성을 가지고 있는 것을 확인할 수 있었다.

목 차

논문개요

I. 서론	1
II. 베토벤 바이올린 소나타에 대한 개괄	5
III. 베토벤 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》의 분석	
1. 전체적인 개요	14
2. 제1악장	15
3. 제2악장	33
4. 제3악장	45
IV. 결론	63

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

부 록

표 목 차

<표 1>	10개의 바이올린 소나타의 개요	6
<표 2>	바이올린 소나타 No. 1-3, Op. 12의 형식과 특징 ...	7
<표 3>	바이올린 소나타 No. 4, Op. 23/ No. 5, Op. 24의 형식과 특징	9
<표 4>	바이올린 소나타 No. 6-8, Op. 30의 형식과 특징 ...	10
<표 5>	바이올린 소나타 No. 9, Op. 47의 형식과 특징	12
<표 6>	바이올린 소나타 No. 10, Op. 96의 형식과 특징	13
<표 7>	바이올린 소나타 No. 2, Op. 12의 악장별 형식	14
<표 8>	제1악장의 구조와 조성	16
<표 9>	발전부의 구조와 구성	24
<표 10>	제2악장의 구조와 조성	34
<표 11>	제3악장의 구조와 조성	46
<표 12>	제3악장 론도 C부분의 구조와 조성	53

악 보 목 차

<악보 1>	제1악장, 제시부의 제1주제, 마디1-16	18
<악보 2>	제1악장, 제시부의 경과구 <제1주제의 변형부분>, 마디17-20	19
<악보 3>	제1악장, 제시부의 경과구 <서정적 긴 선율선을 갖는 부분>, 마디30-37	20
<악보 4>	제1악장, 제시부의 제2주제, 마디45-68	22
<악보 5>	제1악장, 제시부의 종결구, 마디84-87	24
<악보 6>	제1악장, 발전부의 <제1주제의 변형부분>, 마디99-110	26
<악보 7>	제1악장, 발전부의 재경과구, 마디110-123	28
<악보 8>	제1악장, 재현부의 경과구, 마디139-146	30
<악보 9>	제1악장, 코다 중 제1주제의 동기a의 변형부분, 마디212-215	31
<악보 10>	제1악장, 코다의 종결부분, 마디226-229	32
<악보 11>	제2악장, A부분의 a악절, 마디1-16	36
<악보 12>	제2악장, B부분의 c악절, 마디33-40	38

<악보 13>	제2악장, B부분의 d악절, 마디48-56	39
<악보 14>	제2악장, A'부분의 a'악절, 마디69-84	41
<악보 15>	제2악장, A'부분의 b'악절, 마디85-98	42
<악보 16>	제2악장, 코다, 마디111-129	44
<악보 17>	제3악장, A부분의 a악절과 a'악절, 마디1-26	48
<악보 18>	제3악장, B부분의 b악절, 마디33-40	50
<악보 19>	제3악장, B부분의 c악절, 마디53-60	51
<악보 20>	제3악장, B부분의 b'악절, 마디72-82	52
<악보 21>	제3악장, 론도 C부분의 제1부분과 제2부분의 첫 번째 단락, 마디120-167 ..	55
<악보 22>	제3악장, C부분의 제3부분, 마디183-193	57
<악보 23>	제3악장, C부분의 제4부분, 마디206-222	59
<악보 24>	제3악장의 코다, 마디312-334	61
<악보 25>	제3악장, 코다, 마디341-350	62

I. 서론

본 연구는 루트비히 판 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》에 대한 고찰이다. 베토벤은 10개의 바이올린 소나타를 작곡하였는데, 베토벤의 10개 바이올린 소나타는 “바이올린과 피아노가 동등한 역할을 하는”¹⁾ 작품이다. 이 작품들은 베토벤 이전에 작곡된 바이올린이 부차적인 역할을 하는 바이올린 소나타와는 구별된다. 이러한 양식변화를 고전시대 바이올린 소나타의 발전과정을 통해 간략하게 알아보자면 다음과 같다.

고전시대의 바이올린 소나타는 한 개의 독주악기와 계속저음악기로 연주되는 바로크시대의 소나타로부터 발전된 것이며,²⁾ 점점 악장의 규모가 커지고

1) Ulrich Michels, 『음악은이』, 조선우, 홍정수 편역 (서울: 음악출판사, 2002), 373.

2) 바로크시대의 소나타라는 용어는 이 시대의 기악음악을 일컫는 광범위한 개념으로 사용되었다.[Donald J. Grout, Claude V. Palisca and J. Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 (상)』, 민은기 외 5인 번역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 380.]

17세기 초 소나타는 이탈리아를 비롯한 가톨릭 국가에서 교회의 미사에서 연주할 목적으로 작곡한 것이다. 하지만 17세기 중반부터 소나타는 연주회 장에 따라 두 가지 종류, 즉 ‘교회소나타’(sonata da chiesa)와 ‘실내소나타(sonata da camera)로 구분할 수 있다.[허영한 외 『새 들으며 배우는 서양음악사(I)』 (서울: 심설당, 2009), 231.]

교회소나타는 느림과 빠름이 교대하는 4악장으로 구성되고, 주로 미사의 일부분이나 악장 사이의 간주음악, 그리고 예배의 전주곡으로 사용된다.[민은기 외, 『서양음악사1』 (과주: 음악세계, 2014), 299.] 실내소나타는 서주적 악장에다가 셋 또는 네 개의 춤곡이 붙여진 곡으로 역시 느림과 빠름이 교대되는 춤모음곡인데,[허영한 외, 『새 들으며 배우는 서양음악사(I)』 (서울: 심설당, 2009), 231.] 궁정의 오락용 음악이나 사적인 용도를 위해 만들어졌다. 17세기 말 교회, 실내소나타를 확립한 사람은 코렐리(Arcangelo Corelli, 1653-1713)이다.[Ulrich Michels, 『음악은이』, 조선우, 홍정수 편역 (서울: 음악출판사, 2000), 151.] 그는 12개의 교회소나타와 실내소나타(Op.1-4), 12개의 바이올린 소나타(Op.5)를 작곡하여,[Ulrich Michels, 위의 책, 321.] 위의 두 소나타를 표준화하였다. 실내소나타와 교회소나타는 바로크 시대에 기악음악의 악장으로 사용되다가[홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세대학교 출판부, 2003), 322.] 후에 실내소나타는 오케스트라 모음곡으로 발전되며, 교회소나타는 건반 악기 장르에 적용되기 시작하여 고전시대에 건반악기 소나타로 발전되었다.[정근혜, “바로크 소나타에 관한 연구,” (숙명여자대학교 석사학위논문, 1996), 10.]

또, 바로크시대의 소나타는 악기편성에 따라서도 두 가지 종류로 나뉜다. 두 개의 높은 선율악기(주로 바이올린)와 바소 콘티누오로 구성된 트리오 소나타, 하나의 선율 악기와 바소 콘티누오로 구성된 독주 소나타가 그것들이다.[민은기 외, 『서양음악사1』 (과주: 음악세계, 2014), 299.] 여기서 바소 콘티누오를 삭제한 것이 무반주 소나타이다. 바로크시대의 소나타는 점점 발전하여 악장의 규모가 커지고 계속

계속저음의 중요성이 감소되면서 이후 화성음악으로 변화하게 되었다. 이러한 고전시대의 바이올린 소나타는 보케리니(Luigi Boccherini, 1743-1805)에 의해 발전된다. 1768년에 작곡된 보케리니의 바이올린 소나타 Op. 5는 바이올린 소나타의 발전과정이 잘 나타 있는 곡으로, 그는 이 작품의 이름을 《바이올린 반주가 딸린 6개의 피아노 소나타(Sei sonate per forte-piano con accompagnamento di un violino)》라고 붙였다. 이러한 사실로 보아 Op. 5에서는 바이올린이 피아노의 반주 역할을 하는 것을 알 수 있다. 하지만 Op. 5의 제3번 2악장을 포함하여 그의 후기 바이올린 소나타에서는 바이올린이 소극적인 역할에서 벗어나 음악을 리드하는 주된 역할을 하기도 한다.³⁾ 보케리니와 동시대의 작곡가인 쇼베르트(Johann Schobert, 1735-1767)⁴⁾의 몇몇 바이올린 소나타들은 피아노의 윗 선율을 중복하거나, 종종 리듬 액센트를 주는 것뿐이어서 바이올린 파트가 없어도 될 정도였다.⁵⁾

쇼베르트 이후 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)은 단 한곡의 바이올린 소나타도 작곡하지 않았다. 하이든 바이올린 소나타로 불리는 그의 작품들은 거의 대부분 건반악기를 위한 소나타를 편곡한 것이 대부분이다.⁶⁾ 반면에 모차르트(Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791)는 약 40개의 많은 바이올린 소나타를 남겼다. 그의 초기 바이올린 소나타에서 바이올린은 아직 반주의 기능에 한정되어있다. 그러하기에 피아노가 주를 이루는 그의 바이올린 소나타는 이 시대의 피아노 소나타와 큰 차이가 없었다.⁷⁾ 중·후기

저음의 중요성이 감소되면서 화성음악으로 변화하게 되었다.

3) 홍세원, 『고전과 음악』 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 103.

4) 쇼베르트의 바이올린 소나타에서 바이올린은 피아노의 선율 반복하거나, 리듬을 살리기 위해서, 화성적인 뒷받침의 역할을 위해서 사용된다.[홍세원, 위의 책, 103.] 게다가 그의 바이올린 소나타 대부분이 다양한 유형의 3악장과 알레그로로 시작하는 가지각색의 반복진행으로 구성되었다. 이런 구성은 모차르트도 선호하게 되었고, 때때로 쇼베르트는 모차르트의 후기 바이올린 소나타에서 몇몇 변주곡에 반영되었던 형태인 피아노만을 위한 악장을 포함하였다.[Reinhard G. Pauly, 『고전시대의 음악』, 김혜선 번역 (서울: 다리, 2003), 176.]

5) 홍세원, 『고전과 음악』 (서울: 연세대학교 출판부, 2005), 103

6) 홍세원, 위의 책, 83.

7) 홍세원, 위의 책, 103.

바이올린 소나타⁸⁾에서 모차르트는 두 악기(바이올린과 피아노) 간의 대화를 처음 시도했다. 즉 바이올린과 피아노가 대화풍으로 연주되는 고전소나타 양식으로서의 바이올린 소나타는 모차르트로부터 시작된다고 할 수 있다.

모차르트에 이어 고전적 어법으로서의 바이올린 소나타를 발전시킨 작곡가는 베토벤이다. 그의 10개의 바이올린 소나타에서 바이올린 소나타의 발전 과정 양상을 관찰할 수 있다. 베토벤 바이올린 소나타들 중 제1기 작품인 Op. 12의 세 작품들(No. 1, 2, 3)에서부터 바이올린과 피아노는 거의 동등하게 대화풍으로 연주되지만, 아직도 피아노가 주제를 도입하거나 주제 선율을 두 악기(바이올린과 피아노)가 함께 연주하는 등 이전 바이올린 소나타의 관습이 남아있다. 한편 Op. 12 이후 바이올린 소나타작품들에서 두 악기(바이올린과 피아노) 간의 관계는 더욱더 친밀해졌으며, 제9번 크로이처 소나타는 바이올린과 피아노의 긴밀한 관계를 보여주는 대표적인 실내악작품으로 평가된다.

이러한 바이올린 소나타의 발전과정을 살펴볼 때, 베토벤의 초기 바이올린 소나타에서 두 악기(바이올린과 피아노)는 어떠한 관계를 맺고 있는지, 또한 어떠한 음악적 기법이 사용되었는지 의문이 든다. 그리하여 필자는 베토벤의 초기 바이올린 소나타에 주목하고자 하며, 필자가 연주한 제2번 바이올린 소나타를 통해 이를 자세히 살펴보고자 한다.

제2번 바이올린 소나타는 같은 시기(1797-1798)에 작곡된 제1번과 제3번에 비해 잘 알려지지 않았고 학문적인 연구가 미비하다. 국내에서 바이올린 소나타 제2번에 대한 선행논문은 약 다섯 편(김가희⁹⁾, 김경미¹⁰⁾, 권수현¹¹⁾, 이

8) 1777-1778년 사이에 만하임과 파리에서 작곡한 2악장 소나타 K. 304는 2악장의 론도로, 피아노와 바이올린의 대등한 역할, 코다에서의 주제 동기의 사용 등에서 내용적으로 훨씬 발전했다.[음악세계, 『모차르트(II)』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2001), 191.]

모차르트 후기 바이올린 소나타인 K. 454의 제3악장에서 피아노와 바이올린의 상호 연관성은 응답이나 병행, 또는 선율과 반주 역할을 서로 번갈아 맡는 식으로 여러 가지의 진행을 보인다.[음악세계, 『모차르트(II)』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2001), 207.]

9) 김가희, “Ludwig van Beethoven의<바이올린 소나타 제2번 A장조, Op.12> 분석과 연주가이드,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2017).

푸름이¹²⁾, 이희주¹³⁾)이 존재하는데, 이 논문들에서는 작품의 구조와 형식을 간단히 분석하거나 분석의 범위를 제1악장으로 제한하는 등 전 악장의 세밀한 분석까지는 미치지 못했다. 이러한 선행연구의 한계점들을 보완하고자 본 논문에서는 제2번 바이올린 소나타의 전 악장을 자세히 분석연구하고, 초기 바이올린 소나타의 양식적 특징과 두 악기(바이올린과 피아노)의 관계를 살펴보고자 한다. 이를 통해 작품성을 밝히고 연주자들의 보다 나은 음악적 해석으로 이끌고자 하는 것이 본 연구의 목적이다.

연구 방법은 우선 여러 문헌을 참고로 하여 베토벤의 10개의 바이올린 소나타에 대해서 개괄할 것이다. 이어서 10개의 바이올린 소나타 중 제2번의 전 악장에 나타나는 악장별 형식과 특징을 자세한 분석을 통해 알아볼 것이다. 테마모티브작업¹⁴⁾을 바탕으로 두 악기(바이올린과 피아노)사이에는 주고받는 짜임새와 관계를 살펴보고, 어떤 기법을 사용해서 음악적 전개를 이루는 지를 알아볼 것이다. 이러한 자세한 전 악장 분석이 이 곡을 연주하는 연주자들의 음악적 해석에 도움이 되는 자료가 될 수 있을 것이라고 생각된다.

-
- 10) 김경미, “L.van Beethoven Violin Sonata Op.12, No.2에 대한 분석 연구,” (조선대학교 석사학위논문, 2006).
 - 11) 권수현, “Program annotation : J. S. Bach violin sonata No. 1 in a minor BMV 1001 adagio, fuga ; L. v. Beethoven sonata for piano and violin in a major Op. 12 No. 2 ; S Prokofiev violin concerto No. 1 in D major Op. 19,” (연세대학교 석사학위논문, 2015).
 - 12) 이푸름이, “베토벤 바이올린 소나타의 연구 Op.12-No.2의 악곡분석,” (광주대학교 석사학위논문, 2008).
 - 13) 이희주, “베토벤 바이올린 소나타 Op. 12 No. 2, 1악장에서 피아노와 바이올린의 관계,” (한양대학교 석사학위논문, 2017).
 - 14) 테마모티브작업 : 소나타악장 형식에서 테마와 모티브는 끊임없이 반복되면서 악장의 전체 분위기를 지배한다. 이 기법을 크게 활용한 사람은 베토벤이다. 1800년 이후에 그는 이 모티브 가공기법을 전개부 뿐만 아니라 모든 부분들에 사용하여 거의 단일 모티브에 의해 전 악장이 만들어진 것처럼 보이게 하였다.[홍정수, 김미옥 and 오희숙 『두길 서양음악사. 제1권: 텍스트』 (서울: 새노래, 1996), 274.]

II. 베토벤 바이올린 소나타에 대한 개괄

베토벤의 작품 양식은 일반적으로 세 시기¹⁵⁾로 구분된다. 1802년경까지가 제1기이고, 하일리겐슈타트 유서 이후의 작품이 제2기의 작품들, 그리고 1815년 이후의 작품들이 제3기의 작품들이다. 베토벤은 총 10개의 바이올린 소나타를 작곡했는데, 마지막 작품인 제10번을(Op. 96)을 제외하고 나머지 작품들은 1797-1803년에 작곡되었다. 위의 베토벤 작품시기 구분에 따라 바이올린 소나타의 양식을 설명하자면, Op. 12, 23, 24는 제1기 작품이고, 1802년에 작곡된 Op. 30은 제1기와 제2기의 사이 작품이다. 또한 Op. 47(크로이처)은 제2기의 작품이다. 마지막 소나타인 Op. 96은 제3기로 넘어가는 과도기적인 작품으로 설명된다. 아래의 도표는 베토벤의 10개의 바이올린 소나타에 대한 작품목록이다. 조성, 작품년도, 출판년도 등을 함께 제시한다<표1>.¹⁶⁾

15) 베토벤의 작품은 일반적으로 양식과 시기를 기초로 해서 3기로 분류할 수 있다. 제1기는 1782-1792년 사이에 본(Bonn)에서 작곡한 작품들과 1793-1802년 사이에 빈(Wien)에서 작곡한 작품들로 나눌 수 있다. 1803-1815년에 작곡된 작품은 제2기의 곡들이다. 빈에 정착한 이 시기(1803-1815년)부터 베토벤은 청각 장애로 내적인 갈등을 겪는다. 하일리겐슈타트의 유서에서 자신의 고통을 호소하며 부단하게 운명과의 싸움을 계속하지만 창작열은 식지 않았으며 더욱 많은 작품들을 이 시기에 작곡하였다. 총체적으로 이 시기는 고전 시대의 기법에서 탈피하여 보다 자유로운 창작 기법으로 낭만음악의 문을 연 시기이다. 베토벤의 마지막 창작 시기인 제3기(1815-1827)는 청각이 완전히 상실되어 창작은 영감에 의해서 밖에 이루어질 수 없었다. 이 시기는 전 시대의 전통적 기법과 새로운 낭만주의 기법 등 베토벤의 모든 양식이 조합된 시기이다.[홍세원, 『서양음악사』 (서울: 연세대학교 출판부, 2003), 410-412.]

16) William S. Newman, 『The Sonata in the Classic era』 (New York: W. W. Norton, 1983). 537.

<표 1> 10개의 바이올린 소나타의 개요

Op.	No.	조성	부채	작곡년도	출판년도
12	1	D		1797-1798	1799
	2	A			
	3	Eb			
23	4	a		1800-1801	1801
24	5	F	봄 (Spring)		
30	6	A		1802	1803
	7	c			
	8	G			
47	9	A	크로이처 (Kreutzer)	1802-1803	1805
96	10	G		1812	1816

베토벤 바이올린 소나타의 양식변화를 각 작품별로 살펴보면 다음과 같다.

<바이올린 소나타 No. 1-3, Op. 12>

1797-1798년에 작곡된 Op. 12는 고전시대 작곡가 모차르트나 하이든의 영향을 많이 받은 것으로 베토벤 바이올린 소나타의 초기 작품들이다. 이 작품들에서 이미 바이올린과 피아노는 거의 동등하게 대화풍으로 연주되지만, 아직도 피아노가 주제를 도입하거나 주제 선율을 두 악기(바이올린과 피아노)가 함께 연주하는 등 이전 바이올린 소나타의 관습이 남아있다. Op. 12의 세 작품들은 모두 3악장으로 구성되어 있으며, 베토벤의 스승인 살리에리(Antonio salieri, 1750-1825)에게 헌정되었다.¹⁷⁾ 아래에 Op. 12의 3곡의 주요 형식적 특징을 도표로 정리한다<표2 >.

17) William S. Newman, 『The Sonata in the Classic era』 (New York: W. W. Norton, 1983). 537.

<표 2> 바이올린 소나타 No. 1-3, Op. 12의 형식과 특징

작품 번호	악 장	빠르기	조 성	박 자	형식	특징
Op. 12, No. 1	1	Allegro con brio	D	4/4	소나타 악장 형식	4마디의 도입부로 제1악장을 시작하며, 두 악기(바이올린과 피아노)가 서로 주제를 모방· 반복함
	2	Andante	A	2/4	변주곡 형식	1개의 주제와 4개의 변주로 되어있음 제1, 2변주는 A장조의 조성으 로, 제3변주는 같은 으뜸음조 인 a단조로 구성됨
	3	Allegro	D	6/8	론도 형식	제1, 2악장에 비해 역동적이 며, 하나의 주제를 두 악기가 서로 모방하며 반복함
Op. 12, No. 2	1	Allegro Vivace	A	6/8	소나타 악장 형식	한 악기가 먼저 선율을 제시 하고 다른 한 악기가 응답하 는 모습이 대부분이며, 주요동 기들의 재료가 여러 형태로 모방·변형되며 모든 성부에 서 전개됨
	2	Andante più tosto Allegretto	a	2/4	3부 형식	주로 트리오나 미뉴엣 악장에 볼 수 있는 복합3부분형식으 로 구성됨
	3	Allegro piacévole	A	3/4	론도 형식	제3악장은 제1악장의 제1주제 와 동기적으로 통일된 구조를 이름

Op. 12, No. 3	1	Allegro con spirito	Eb	4/4	소나타 악장 형식	두 악기(바이올린과 피아노)가 여섯 잇단음표와 빠른 패시지를 대화풍으로 주고받는데, Op. 12의 세 곡 중에서 가장 화려하고 기교적임
	2	Adagio con molta espression e	C	3/4	3부 형식	주제의 제시는 피아노 성부에서 시작되며 바이올린 성부는 반주역할을 함
	3	Allegro molto	Eb	2/4	론도 형식	피아노가 8마디의 주선율을 먼저 제시함. 제3악장의 코다에서는 각 동기들이 변형·발전되어 전개됨

<바이올린 소나타 No. 4, Op. 23/ No. 5, Op. 24>

1801년에 작곡된 제4번과 제5번 바이올린 소나타는 원래 Op. 23의 1번, 2번이었다. 하지만 후에 제4번은 Op. 23, 제5번은 Op. 24로 분류되어 출판되었다. 두 작품은 서로 다른 분위기로 대조를 이루고 있으며, 두 곡 모두 모리츠 폰 프리스 백작(Moritz Reichsgraf von Fries, 1777-1826)에게 헌정되었다.

같은 시기에 작곡된 Op. 24와 비교해 보면, Op. 23은 단조로 Op. 24는 장조로 구성되는데 이는 조성적인 면에서 대조적인 분위기를 보인다. 구성적으로는 이전의 바이올린 소나타들은 3악장으로 작곡되었는데, Op. 24는 4악장으로 규모가 확대되고, 후에 이 곡(Op. 24)은 대중에 의해 ‘봄’이라는 부제가 붙여진다.¹⁸⁾

18) 음악세계, 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2002), 319.

<표 3> 바이올린 소나타 No. 4, Op. 23/ No. 5, Op. 24의 형식과 특징

작품 번호	악 장	빠르기	조 성	박 자	형식	특징
Op. 23	1	Presto	a	6/8	소나타 악장 형식	제1악장에서 Presto 빠르기와 단조의 조성을 10개의 소나타 중 가장 먼저 사용함 ¹⁹⁾
	2	Andante scherzoso più Allegretto	A	2/2	소나타 악장 형식	제1주제와 제2주제를 연결하는 경과적 역할의 부분에서 푸가토를 사용함 ²⁰⁾
	3	Allegro molto	a	2/2	확대된 론도 형식	제3악장 주선율의 보조는 오블리가토(obbligato)형태를 많이 사용함 ²¹⁾
Op. 24	1	Allegro	F	4/4	소나타 악장 형식	10개의 바이올린 소나타 중 처음으로 바이올린이 피아노 반주 위에서 주선율을 노래하며 1악장을 시작함
	2	Adagio molto espressivo	Bb	3/4	변주곡 형식	피아노의 선율이 강조되며 바이올린은 장식적 특징을 가짐 ²²⁾
	3	Scherzo Allegro molto	F	3/4	복합 3부 형식	바이올린 소나타 중 처음으로 스케르초 악장을 삽입하여, 4악장의 소나타 형식을 확립함
	4	Allegro ma non troppo	F	2/2	론도 형식	싱크페이션, 셋잇단음표, 장식음 등을 사용하여 곡의 분위기를 밝고 활기차게 조성함 ²³⁾

19) 최세리, “베토벤의 《바이올린 소나타 No.4 A단조, Op.23》에 대한 분석 연구: 제 1악장을 중심으로,”

<바이올린 소나타 No. 6-8, Op. 30>

1801-1802년에 작곡된 Op. 30은 모두 3곡으로 러시아 황제 알렉산더1세에게 헌정되었다. 그리하여 이 세 소나타는 ‘알렉산더 소나타’라고 불리기도 한다.²⁴⁾ 이들 소나타가 작곡된 시기는 베토벤이 귓병을 앓기 시작한 때로 음악에서 그의 복잡한 심경이 그대로 나타나며, 작곡 스타일도 이전 작품과 구별된다.²⁵⁾ 또한 Op. 30의 3곡은 비슷한 모티브(굴림음형)로 시작하여 서로 연관성을 보인다.²⁶⁾

<표 4> 바이올린 소나타 No. 6-8, Op. 30의 형식과 특징

작품 번호	악 장	빠르기	조 성	박 자	형식	특징
Op. 30, No. 1	1	Allegro	A	3/4	소나타 악장 형식	제1악장은 소나타 악장 형식이며, 제2악장과 3악장의 악장배치는 이전 작품들과는 달리 <변주곡형식>과 <론도형식>으로 그 순서가 바뀜
	2	Adagio molto espressivo	D	2/4	론도 형식	
	3	Allegretto con Variazioni	A	2/2	변주곡 형식	제3악장은 6개의 변주곡을 두 악기(바이올린과 피아노)가 교대 연주함

(성신여자대학교 석사학위논문, 2017), 6.

20) 최세리, 위의 논문, 8.

21) 최세리, 위의 논문, 10.

22) 이계영, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번 F장조 Op.24 ‘봄’> 분석 연구,” (목원대학교 석사학위논문, 2014), 36.

23) 이계영, 위의 논문, 56.

24) 음악세계, 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2002), 322.

25) William S. Newman, 『The Sonata in the Classic era』 (New York: W. W. Norton, 1983). 538.

26) Walter Riezler, 『베토벤』, 나주리, 신인신 번역 (경기: 음악세계, 2009), 198.

Op. 30, No. 2	1	Allegro con brio	c	4/4	소나타 악장 형식	피아노는 빠른 패시지를 연주하고 바이올린은 선율적으로 노래함
	2	Adagio cantabile	Ab	2/2	3부형식	3잇단음표와 7잇단음표의 사용, 그리고 pp에서 ff의 급격한 셈여림 변화를 통해 곡의 긴장감을 조성함 ²⁷⁾
	3	Scherzo Allegro	C	3/4	스케르초 복합 3부 형식	Op. 24, No. 5와 같이 제3악장에 스케르초 형식이 사용되고, 제3악장은 3/4박자이지만 잦은 sf 사용으로 2박으로의 변박을 보임
	4	Allegro	c	2/2	소나타 -론도 악장 형식	급격한 다이내믹의 변화로 불안정했던 당시 베토벤의 감정 상태를 들어냄
Op. 30, No. 3	1	Allegro assai	G	6/8	소나타 악장 형식	도입부적인 동기를 두 악기(바이올린과 피아노)가 유니즌으로 연주함
	2	Tempo di Minuetto ma molto moderato e grazioso	Eb	3/4	복합 3부 형식	두 악기(바이올린과 피아노)에서 주선율을 교대로 연주함
	3	Allegro vivace	G	2/4	론도 형식	피아노와 바이올린의 음악적 전개는 거의 비슷함 ²⁸⁾

<바이올린 소나타 No. 9, Op. 47>

크로이처라는 부제를 가진 제9번 소나타는 베토벤이 연주여행 도중에 빈에서 머물고 있던 브릿지타워(George Augustus Bridgetower, 1780-1860)를 위해 작곡되었다.²⁹⁾ 처음에는 그에게 헌정할 예정으로 만들었으나 두 사람(베토벤과 브릿지타워)의 성격이 맞지 않아 이 곡을 루돌프 크로이처(Rodolphe Kreutzer, 1766-1831)에게 헌정했다.³⁰⁾

<표 5> 바이올린 소나타 No. 9, Op. 47의 형식과 특징

작품 번호	악 장	빠르기	조 성	박 자	형식	특징
Op. 47	1	Adagio Sostenuto-Presto	A	3/4	소나타 악장 형식	베토벤의 바이올린 소나타 중 유일하게 느린 서주부를 가짐
	2	Andante con Variazioni	F	2/4	변주곡 형식	주제와 4개의 변주 및 코다로 구성됨
	3	Presto	A	6/8	소나타 악장 형식	제3악장의 발전부는 축소되고, 코다가 확장된 소나타 악장 형식으로 구성됨 ³¹⁾

27) 백지은, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석 연구,” (성신여자대학교 석사학위논문, 2014), 65.

28) 백지은, 위의 논문, 32.

29) 이순열, 『베에토벤 評傳과 作品』 (서울: 현음사, 1984), 341.

30) 음악세계, 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2002), 332.

31) 이승윤, “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 '크로이처'> 연구,” (성신여자대학교 박사학위논문, 2012), 55.

<바이올린 소나타 No. 10, Op. 96>

베토벤의 마지막 바이올린 소나타인 제10번은 프랑스의 바이올리니스트 로드(Jacques Pierre Joseph Rode, 1744-1830)의 연주를 위해 작곡되었으며, 이후 루돌프대공에게 헌정되었다.³²⁾ 이전 소나타 Op. 47을 작곡한 지 9년만인 1812년에 작곡되었다. 제10번은 총 4악장으로 구성되고, 각 악장에 코다가 공통적으로 사용되었다.

<표 6> 바이올린 소나타 No. 10, Op. 96의 형식과 특징

작품 번호	악 장	빠르기	조 성	박 자	형식	특징
Op. 96	1	Allegro Moderato	G	3/4	소나타 악장 형식	제1, 3악장은 코다를 통해 악곡의 규모가 확대됨. 제2악장과 제3악장은 아타카(attacca) ³³⁾ 로 바로 연결됨. 제4악장의 각 변주들은 주제와의 의존성이 적고, 각각 독립적인 성격을 지님 ³⁴⁾
	2	Adagio espressivo	Eb	2/4	2부 형식	
	3	Scherzo Allegro	g	3/4	복합 3부 형식	
	4	Poco Allegretto	G	2/4	변주곡 형식	

32) 음악세계, 『베토벤』, 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2002), 335.

33) 아타카(attacca) : 어떤 악장의 끝에서 지체없이 곧 다음 악장으로 옮길 것을 지시하는 말

34) William S. Newman, 『The Sonata in the Classic era』 (New York: W. W. Norton, 1983). 541.

III. 베토벤 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》의 분석

1. 전체적인 개요

베토벤 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》는 작품12에 포함된 3곡 중에서 가장 모차르트에 가까운 분위기를 가지고 있으며³⁵⁾, 다른 두 곡(제1, 3번)에 비해 구성이나 주제가 단조롭고 간결하다. 각 악장간의 조성은 같은 으뜸음 장·단조로 되어있다. 구성과 조성의 내용은 아래 <표 7>로 정리 될 수 있다.

<표 7> 바이올린 소나타 No. 2, Op. 12의 악장별 형식

작품번호	악장	빠르기	조성	박자	형식
Op. 12, No. 2	1	Allegro vivace	A	6/8	소나타악장 형식
	2	Andante più tosto Allegretto	a	2/4	복합 3부 형식
	3	Allegro piacévole	A	3/4	변형된 론도 형식

제1악장은 소나타악장 형식으로, 한 악기가 먼저 선율을 제시하고 다른 한 악기가 응답하는 모습이 대부분이며, 주요동기들(동기a, b, c)의 재료를 여러 형태로 모방·변형하여 모든 성부(바이올린과 피아노의 왼손, 오른손)에서 전개된다. 42마디로 구성된 1악장의 코다는 1악장의 발전부보다 긴 내용으

35) 음악세계, 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」 (서울: 음악세계, 2002), 311.

로 되어있어, 마치 제2의 발전부처럼 보인다. 제2악장은 주로 트리오나 미뉴엣 악장에서 볼 수 있는 복합3부분형식³⁶⁾으로, A ll:a:ll:b:ll - B ll:c:ll:a:ll - A' ll:a:ll:b:ll에 코다를 포함한 형태를 취한다. 제3악장은 A - B - A - C - A - B' - 코다로 마지막 A가 없어지고 바로 코다로 이어지는 변형된 론도이다. 3악장에 등장하는 선율들은 1악장의 주요동기들(동기a, b, c)의 재료를 모방·변형한 형태가 서로 유희적으로 음악적 대화를 하거나 함께 연주된다. 즉 제1, 3악장은 제1주제와 동기적으로 통일된 구조를 이룬다. 이제 각 악장별로 자세히 분석해보도록 하겠다.

2. 제1악장(마디1-245)

제1악장(마디1-245)은 A장조의 조성으로 빠르기는 Allegro vivace(빠르고 힘차며 생기있게)이다. 형식은 제시부 - 발전부 - 재현부 - 코다로 구성된 소나타악장 형식이다. 제시부(마디1-87)는 제1주제, 경과구, 제2주제, 소종결구로 이루어져 있으며, 제1주제(마디1-16)는 A장조, 경과구(마디17-45)는 A-f#-G-e-F-E장조로 전조된다. 제2주제(마디46-68)는 제1주제의 딸림조인 E장조이다.

발전부(마디88-123)는 제1주제의 변형부분(마디88-109)과 재경과구(마디110-123)로 구성된다. 제1주제의 변형부분(마디88-109)은 C-a단조로 전조되고, 재경과구(마디110-123)는 a단조이다.

재현부(마디124-245)는 제시부와 같은 구성에 코다를 포함한 형태이다. 재현부의 제1주제(마디124-138)는 A장조이고, 경과구(마디139-161)는 D장조이

36) 복합3부분형식(Compound three-part song form) : A-B-A의 각 부분이 하나의 악절로 이루어진 3부분형식에 비해 각 부분이 몇 개의 악절로 결합되어 3부분형식이 확대된 것이라 할 수 있다. 말하자면 3부분형식이나 2부분형식이 3개 결합된 것이다. 이러한 형식의 예가 '미뉴에트'나 '스케르초'이다. 이는 보통 고전파소나타나 교향곡의 제3악장에 사용되며, '트리오를 가진 가곡형식'이라고 하기도 한다. [하중태, 『악곡분석을 통한 음악 형식의 이해』 (서울: 동서음악, 2006), 58.]

다. 제시부의 제2주제(마디46-68)는 E장조인데, 재현부의 제2주제(마디 162-184)는 원조인 A장조로 돌아와 시작한다. 재현부의 종결구(마디 185-203)는 D장조로 시작해 F # -C-a-Bb-A장조로 전조된다.

제1악장의 코다(마디204-245)는 D장조로 시작해서 원조인 A장조로 전조된다. 제1악장의 구조와 구성을 도표로 제시하자면 아래와 같다<표 8>.

<표 8> 제1악장의 구조와 구성

형식	구분	구성	마디
제시부	제1주제	A	1-16
	경과구	A-f # -G-e-F-E	17-45
	제2주제	E	46-68
	종결구	E	69-87
발전부	제1주제의 변형	C-a	88-109
	재경과구	a	110-123
재현부	제1주제	A	124-138
	경과구	D	139-161
	제2주제	A	162-184
	종결구	D-F # -C-a-Bb-A	185-203
코다	1주제 반복	D	204-211
	1주제 변형	D	212-225
	종결부분	A	226-245

1) 제시부(마디1-87)

제1주제(마디1-16)는 8+8의 마디그룹으로 이루어져 있다. 경과구(마디 17-45)는 크게 2부분으로 나뉜다. 제1주제의 변형부분(마디17-30)과 서정적인 선율선을 갖는 부분(마디31-45)이다. 제2주제(마디46-68)에서는 제1주제의 동기a(마디1-2)의 리듬이 꾸밈음과 같은 짧은 형태로 나타난다. 제시부의 종결구(마디69-87)는 8+7+4의 마디그룹으로, E장조를 유지한다. 이제 제시부의 각 부분을 자세히 살펴보도록 하겠다.

(1) 제1주제, 마디1-16

16마디로 구성된 제1주제(마디1-16)는 8+8의 마디그룹으로 나뉜다. 제1주제의 첫 번째 부분(마디1-8)인 8마디 악절은 다시 4+4의 마디그룹으로 이루어져 있다. 제1주제의 첫 번째 부분(마디1-8)은 피아노가 연주하는 동기a(마디1-2)로 이루어져 있다. 동기a(마디1-2)는 경쾌하고 짧은 리듬이 특징이다. 마디1-4에서 울리던 동기a는 마디5-8에서는 동기a(마디1-2)의 전위 형태로 나타난다. 이때 바이올린은 화음을 반복하며 화성적으로 보조적인 역할을 한다. 제1주제의 후반부(마디9-16)는 첫 번째 8마디악절(마디1-8)과 대조적이다. 제1주제 첫 번째 부분(마디1-8)에서 피아노가 주를 이루고, 바이올린이 화성적인 보조를 하였다면, 제1주제의 후반부(마디9-16)에서 두 악기(바이올린과 피아노)는 서로 주고받거나 함께 연주된다. 이 부분(마디9-16)은 4+4의 마디그룹으로 나뉘며, 이는 다시 2+2+2+2의 구조로 이루어져 있다. 마디9-10에서 바이올린이 휴지하는 동안 피아노의 오른손이 상행하는 16분음표 음형인 동기b(마디9-10)를 연주하며 동기c(마디11-12)로 이어진다. 동기c(11-12)는 짧은 동기a(마디1-2)와는 대조적인 선율적 형태이며, 마디9-12의 4마디 악구를 마무리한다. 이러한 진행이 마디13-16에서 다시 반복되는데, 마디13-14에서는 바이올린이 동기b(마디9-10)를 먼저 노래하면서 피아노와 병진행적으로 함께 연주한다<악보 1>.

<악보 1> 제1악장, 제시부의 제1주제, 마디1-16

[제1주제]

Allegro vivace

Violin

Piano

7

12

동기a의 전위

동기a

동기b

동기c

cresc.

f

f

(2) 경과구, 마디17-45

경과구(마디17-45)는 29마디의 구조를 가지며, 14+15의 마디그룹으로 이루어진 두 부분으로 나뉜다. 첫 번째 부분은 제1주제의 변형부분(마디17-30)이고, 두 번째 부분(마디31-45)에서는 여섯 마디의 긴 선율적 흐름을 갖는 서정적인 악구(마디31-36)를 두 악기(바이올린과 피아노)가 교대로 연주하는 부분이다.

제1주제의 변형부분인 첫 번째 부분(마디17-30)은 8+6의 마디그룹으로 나뉜다. 한편 제1주제(마디1-16)에서 동기a(마디1-2)와 b(마디9-10)가 피아노에 의해 연주되고, 바이올린은 화성적 보조나 휴지를 하였다면, 마디17-24에서는 바이올린이 동기a와 b를 먼저 연주하고, 피아노의 오른손이 이를 모방하는 대화풍의 연주가 나타난다. 이때 피아노의 왼손은 화성적인 반주를 한다<악보 2>. 이후 6마디(마디25-30)는 동기b(마디9-10)와 c(마디11-12)로 이루어진 제1주제의 후반부(마디9-16)가 축소된 형태이다.

<악보 2> 제1악장, 제시부의 경과구 <제1주제의 변형부분>, 마디17-20

경과구의 두 번째 부분(마디31-45)은 제1주제의 변형이었던 전반부(마디17-30)와 성격적으로 대조적이다. 먼저 지금까지의 음악적 전개가 제1주제적 요소로 진행되었다면, 경과구의 후반부(마디31-45)는 분위기가 대조적인,

흡사 제2주제와 같은 서정적 긴 선율선(마디31-36)을 가지고 있어서 제2주제라고 볼 수도 있다. 하지만 이 부분(마디31-45)에서는 조성이 확립되지 않고, 아직 활발하게 전조(f# 단조, G장조, e단조, F장조, E장조)가 진행되고 있는 부분이다. 그러므로 이 부분(마디31-45)을 경과구로 봐야할 것이다.

마디31-36에서 바이올린이 서정적 긴 선율(마디31-36)을 먼저 연주한다. 이때 피아노는 왼손의 화성적 베이스위에 오른손의 16분음표 분산 화음을 아르페지오 형태로 반주를 한다. 마디37-42에서는 바이올린이 연주하던 선율(마디31-36)을 피아노의 오른손이 모방한다<악보 3>. 이후 연장된 3마디(마디43-45)는 화성적 종지를 하며 제2주제로 연결된다.

<악보 3> 제1악장, 제시부의 경과구

<서정적 긴 선율을 갖는 부분>, 마디30-37

서정적 긴 선율

30 Vn. *p* *cresc.*

Pf. *p* *cresc.*

34 Vn. *sf* *sf* *p*

Pf. *sf* *sf* *p* 선율의 이동

(3) 제2주제, 마디46-68

베토벤의 No. 2, Op. 12의 제2주제는 제1주제와 성격적으로 유사하다. 이것은 제2주제가 제1주제와 대조적인 성격을 가지는 일반적인 소나타악장 형식과 구분된다. 제2주제에서는 제1주제 동기a(마디1-2)의 리듬이 꾸밈음과 같은 짧은 형태로 나타난다. 제2주제의 조성은 A장조의 딸림조인 E장조이다.

제2주제의 첫 부분(마디46-60)에서 제2주제의 주선율이 등장한다. 이 주선율은 제1주제의 동기a(마디1-2)와 동기c(마디11-12)에서 파생된 것으로 음형이나 리듬을 변형시킨 모습이다. 마디46-60에서 바이올린과 피아노의 오른손이 제2주제의 주선율을 대화풍으로 주고받는다. 마디48-53에서 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)는 반진행하고, 피아노 왼손은 두 성부의 주선율을 뒷받침한다. 이후 7마디(마디54-60)에서는 동기c(마디11-12)의 음가를 확장한 음형이 바이올린에서 먼저 연주된다. 이때 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)는 이 음형을 서로 주고받거나 함께 연주한다. 마디60에서는 해결되지 않은 감7화음(D#, F#, A, C)을 sf(sforzando)로 강조하고 갑자기 마디61에서 모든 성부가 휴지하는 휴지부가 나타는데, 이를 통해 이어질 음악에 대한 궁금증과 긴장감을 불러일으킨다. 마디62-65에서 감7화음들(D#, F#, A, C와 A#, C#, E, G)이 반복되고 피아노의 오른손과 바이올린은 이를 꾸밈음적으로 꾸며주면서 긴장감을 고조 시킨다. 이후 3마디(마디66-68)에서는 피아노의 오른손이 동기b(마디9-10)의 변형을 연주하며 종결구(마디69-87)로 이어진다. 이때 화성은 V₇-I로 종지 된다<악보 4>.

<악보 4> 제1악장, 제시부의 제2주제, 마디45-68

[제2주제] 동기a의 변형 동기c의 변형

45 Vn. 동기a의 변형 동기c의 변형 sf sf sf sf

Pf. 동기a의 변형

50 Vn. 동기a의 변형 동기c의 변형 동기c의 변형 sf sf sf sf cresc.

Pf. 동기c의 변형 동기a의 변형 동기c의 변형 sf sf sf sf

56 Vn. 동기c의 변형 감7화음 휴지부 sf p cresc. sf sf sf

Pf. 동기c의 변형 p cresc. sf sf sf sf

62

Vn.

Pf.

p

pp

감7화음 연장

vii°_7

vii°_7/V

66

Vn.

Pf.

cresc.

f

동기b의 변형

f

E: V_7 I

(4) 종결구, 마디69-87

19마디로 구성된 종결구(마디69-87)는 8+7+4의 마디그룹으로 나뉜다. 종결구의 첫 부분(마디69-76)은 두 악기(바이올린과 피아노)의 옥타브 유니즌으로 시작한다. 중반부(마디77-83)에서는 종결구의 반음계적 선율을 바이올린과 피아노의 오른손이 모방한다. 이때 피아노 왼손에서 새로운 베이스 선율이 등장하는데, 이는 마디70-71에서 울렸던 베이스 음형의 변형이다. 마지막 4마디(마디84-87)에서는 단순한 V_7-I 의 패턴을 반복한다. 이때 피아노의 오른손이 동기a(마디1-2)를 반복하면서 자연스럽게 제시부 처음으로 돌아간다 <악보 5>.

<악보 5> 제1악장, 제시부의 종결구, 마디84-87

E: V₇ I

2) 발전부(마디88-123)

발전부(마디88-123)는 크게 두 부분으로 나뉜다. 제시부의 제1주제의 변형 부분(마디88-109)과 재경과구(마디110-123)이다. 제1주제의 변형부분(마디 88-109)은 C장조로 시작해서 a단조로 전조된다. 이 부분은 16마디에서 6마디 확장하여 22마디의 구조로 되어있다.

재경과구(마디110-123)에서는 제시부의 제1주제 동기a(마디1-2)와 c(마디 11-12)의 변형으로 이루어진 새로운 선율이 전개된다. 발전부의 구조와 구성을 도표로 제시하자면 다음과 같다<표 9>.

<표 9> 발전부의 구조와 구성

발전부	마디그룹	사용된 동기	조성
제1주제의	88-95	동기a, 동기a의 전위	C
변형부분	96-109	동기b, 동기c	C-a
재경과구	110-123	동기a, 동기c	a

(1) 제1주제의 변형부분, 마디88-109

제1주제의 변형부분(마디88-109)은 22마디로 되어있다. 이는 8+15의 마디 그룹으로 구분된다. 제1주제의 변형 첫 부분(마디88-95)은 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 제1주제의 동기a(마디1-2)를 두 마디 단위로 주고받는다. 마디92-95에서는 동기a의 전위된 형태를 두 성부가(바이올린과 피아노의 오른손) 연주하며 동형 진행한다. 이때 피아노의 왼손이 이를 화성적으로 뒷받침한다. 마디96-99에서 제1주제 마디13-16의 변형을 노래한다. 다음 4마디(마디100-103)에서 피아노는 동기b(마디9-10)의 음형을 병진행한다. 마디102-107에서 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)가 동기c(마디11-12)의 선율을 모방한다. 이때 피아노가 먼저 제시하고 바이올린이 이어받는 패턴으로 나오며, 마디107-108에서 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)는 동기c(동기11-12)를 함께 연주한다. 마디109의 끝 화음이 이태리6화음³⁷⁾로 나타난 후 마디110에서 V로 해결된다<악보 6>.

37) 이태리6화음(It.6) : 중6화음으로, 중6도 음정을 특징으로 한다. 버금팔립화음(IV)의 기능을 가지므로 팔립화음(V)으로 해결되는 것이 일반적이다. [하종태, 『악곡분석을 통한 음악 형식의 이해』 (서울: 동서음악, 2006), 19.]

<악보 6> 제1악장, 발전부의 <제1주제의 변형부분>, 마디99-110

99 Vn. 동기b 동기c

103 Vn. 동기c

108 Vn. 동기c

Pf. 동기c

It.6 V

(2) 재경과구, 마디 110-123

재경과구(마디110-123)는 14마디로 구성된다. 재경과구의 재료 또한 제1주제의 동기a(마디1-2)와 동기c(마디11-12)를 바탕으로 한다. 동기a와 동기c의 음형이 폴리포니적인 짜임새로 두 악기(바이올린과 피아노)에서 발전된다. 먼저 동기a(마디1-2)를 가지고 만든 상행선율을 피아노가 마디110-113에서 제시하고, 동기c(마디11-12)의 음가를 확장한 음형이 바이올린성부(마디111-114)에서 반진행적으로 대위된다<악보 7>. 이때 피아노의 왼손에서는 재현부로 가기 위해서 A장조의 딸림음 E음을 반복하며, 긴장감을 불러일으킨다. 제시부가 동기c로 마무리 되었듯이 발전부 또한 동기c의 확장된 음가로 마무리되며, 재현부로 넘어간다.

<악보 7> 제1악장, 발진부의 재경과구, 마디110-123

110 [재경과구] 동기c의 변형

Vn. *p*

Pf. 동기a의 반진행 동기a의 상행선율
p A장조의 딸림음(E) 반복
 동기c의 변형

115

Vn. *p*

Pf.

120

Vn. *cresc.*

Pf. *cresc.* 동기a의 반복

3) 재현부(마디123-245)

재현부(마디123-245)는 제시부와 동일한 구조(제1주제, 경과구, 제2주제, 종결구, 코다)로 되어있다. 재현부의 제1주제(마디124-138)는 제시부와 같은 구성이고, 제2주제(마디162-184)는 제시부와는 다른 조성관계를 갖는다. 제시부의 제2주제(마디46-68)가 제1주제(마디1-16)의 딸림조인 E장조로 제시되었다면, 재현부에서는 원조인 A장조로 나타난다. 재현부의 종결구(마디185-203)는 D-F#-C-a-Bb-A장조로 전조된다. 재현부의 코다(마디204-245)는 제1주제의 동기a(마디1-2)를 모방·변형한 형태이다. 재현부의 각 부분을 자세히 살펴보도록 하겠다.

(1) 제1주제, 마디124-138

재현부의 제1주제는 제시부와 같은 조성과 구성으로 나타난다.

(2) 경과구, 마디139-161

재현부의 경과구(마디139-161)는 제시부의 경과구와 다르다. 제시부의 경과구 첫 번째 부분(마디17-30)은 제1주제의 변형이었는데, 재현부에서는 동기c(마디11-12)의 리듬패턴을 모방한 모습이다. 이 때 동기c(마디11-12)를 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)가 한 마디 단위로 주고받는다<악보 8>. 이후 15마디(마디147-161)는 제시부와 동일하게 진행한다.

<악보 8> 제1악장, 재현부의 경과구, 마디139-146

139 [경과구]
 Vn. 동기기c의 리듬 모방 *p*
 Pf. *p* *sf*

144
 Vn. *sf* *ff* *p*
 Pf. *sf* *ff*

(3) 제2주제, 마디162-184

재현부의 제2주제(마디162-184)는 제시부의 제2주제(마디46-68)와 같은 구성으로 재현된다.

(4) 종결구, 마디185-203

재현부의 종결구(마디185-203)는 제시부의 종결구(마디77-87)와 진행이 비슷하다. 다른 점은 마디193-196에서 찾아 볼 수 있다. 제시부의 마디77-80에서는 2성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 병진행하는데, 재현부의 마디193-196에서는 3성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 반진행한다. 이때 피

아노의 왼손은 제시부와는 다른 리듬 형태로 나타난다.

4) 코다(마디204-245)

D장조로 시작하는 1악장의 코다(마디204-245)는 42마디로 이루어져 있다. 이는 1악장의 발전부(마디88-123)보다 긴 내용이어서, 마치 제2의 발전부처럼 보인다. 코다(마디204-245)는 세 부분으로 나눌 수 있는데, 제1주제 동기 a의 반복부분(마디204-211), 제1주제 동기a의 변형부분(마디212-225), 종결부분(마디226-245)이 그것들이다. 제1주제 동기a의 반복부분(마디204-211)은 8마디 구조로, 제1주제의 마디1-8을 반복한다.

제1주제 동기a의 변형부분(마디212-225)은 앞 8마디(마디204-211)와는 대조적이다. 이 부분은 동기a(마디1-2)의 짧은 형태를 세 성부(바이올린과 피아노의 오른손, 왼손)가 서로 주고받거나, 같이 연주한다<악보 9>. 마디 218-221에서는 세 성부(바이올린과 피아노의 오른손, 왼손)가 서로 교차된다.

<악보 9> 제1악장, 코다 중 제1주제의 동기a의 변형부분, 마디212-215

The image shows a musical score for Violin (Vn.) and Piano (Pf.) in D major. The score covers measures 212 to 215. The Violin part is in the upper staff, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a dynamic marking of *p* and is labeled '동기a의 전위' (Transformation of motif a). The Piano part is in the lower staff, also in D major. The right hand is labeled '동기a의 전위' and *p*, while the left hand is labeled '동기a'. The score shows the interaction between the two instruments, with the Violin playing a melodic line and the Piano providing harmonic support.

코다의 종결부분(마디226-245)은 제1주제의 동기a(마디1-2)의 모방 · 변형으로 전개된다. 마디226-233에서 피아노의 오른손은 제1주제 동기a(마디1-2)의 음형을 모방하고, 바이올린은 긴 음가의 화음을 연주한다. 이때 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)는 서로의 선율을 주고받으며 응답하고, 피아노의 왼손은 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)를 화성적으로 반주한다<악보 10>.

<악보 10> 제1악장, 코다의 종결부분, 마디226-229

마디239에서는 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 동기a(마디1-2)를 제시하고 피아노의 왼손이 바로 응답한다. 이때 바이올린과 피아노 연주자는 하나의 악기가 노래하는 것처럼 연주해야 한다.

3. 제2악장(마디1-129)

제2악장(마디1-129)은 a단조의 조성으로 빠르기는 Andante più tosto Allegretto(느리고 좀 더 빠르고 급하게)이다. 이 부분은 A - B - A'에 코다를 포함한 형식으로, 주로 트리오나 미뉴엣 악장에 나타나는 복합3부분형식으로 구성된다. A부분과 B부분은 각각 16+16마디의 2부분형식으로 구성되고, A'부분은 16+16의 마디에서 10마디가 확장된 16+26마디의 2부분형식으로 나타난다. 16+16마디그룹(A)은 다시 a(8+8)+b(8+8)의 구조로 나뉜다. 이때 8+8의 구조는 반복2부분형식³⁸⁾이다. 그러므로 제2악장은 A ll:a:ll:b:ll - B ll:c:ll:a:ll - A' ll:a:ll:b:ll의 모습을 보인다. 지금까지 제2악장의 형식에 대해 알아보았다. 이어서 제2악장의 구조와 조성을 자세히 살펴보겠다.

제2악장의 A부분(마디1-32)은 a, b악절로 구성되어있다. a악절(마디1-16)은 a단조이다. b악절(마디17-32)은 C장조로 시작해서 a단조로 다시 돌아온다. B부분(마디33-68)은 c악절과 d악절, 그리고 4마디 종지적 악구로 구성되어있다. c악절(마디33-48)은 C-F-C장조로 전조되고, d악절(마디49-68)은 F장조로 되어있다. A'부분(마디69-110)은 a'악절과 b'악절로 되어있으며 a'악절(마디69-84)은 a단조로, b'악절(마디85-110)은 C-a-C-a단조로 전조된다. 제2악장의 코다(마디111-129)는 A부분(마디1-32)과 B부분(마디33-68)의 동기적 요소를 갖추고 있으며, a단조의 조성을 갖는다. 제2악장의 구조와 조성을 도표로 제시하자면 아래와 같다<표 10>.

38) 반복2부분형식 : 두도막 형식(2부분형식)에서 앞 큰악절 선율의 리듬을 뒤 큰악절 선율이 되풀이하는 형식

<표 10> 제2악장의 구조와 조성

제2악장	마디	구성	주선율의 음악전개	조성
A	1-8	a악절	피아노의 오른손이 먼저 선율을 제시 → 8마디 후 바이올린이 모방	a
	9-16			
	17-24	b악절	피아노의 오른손이 먼저 선율을 제시 → 8마디 후 바이올린이 모방	C-a
	25-32			
B	33-40	c악절	바이올린이 먼저 선율을 제시 → 1마디 후 피아노의 오른손이 스트레토로 모방 (8마디의 캐논진행)	F-C
	41-48		피아노의 오른손이 먼저 선율을 제시 → 1마디 후 바이올린이 스트레토로 모방 (8마디의 캐논진행)	
	49-56	d악절 (c악절의 선율변형)	바이올린이 먼저 제시 → 1마디 후 피아노의 오른손이 스트레토로 모방 (8마디의 캐논진행)	F
	57-64		피아노의 오른손이 먼저 제시 → 1마디 후 바이올린이 스트레토로 모방 (8마디의 캐논진행)	
	65-68		4마디 종지적 악구	a
	A'	69-76	a'악절	피아노의 오른손이 먼저 제시 → 8마디 후 바이올린이 모방
77-84				
85-92		b'악절	피아노의 오른손이 먼저 제시 → 8마디 후 바이올린이 모방	C-a - C-a
93-110				
코다	111-119	변형된 a악절	바이올린+피아노의 오른손 같이 연주	a
	120-129	변형된 c악절	바이올린이 먼저 제시 → 1마디 후 피아노의 오른손이 스트레토로 모방 (8마디의 캐논진행)	a

1) A부분(마디1-32)

32마디로 구성된 A부분(마디1-32)은 a, b악절로 이루어져있다. a악절과 b악절은 $a(8+8)+b(8+8)$ 의 마디그룹으로 나눌 수 있다. a악절(마디1-16)은 a단조로, b악절(마디17-32)은 C-a단조로 되어있다. a, b악절의 주선율은 8마디 단위로 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)에서 모방 · 반복된다. A부분(마디1-32)을 각 악절별로 자세히 살펴보도록 하겠다.

(1) a악절, 마디1-16

a악절(마디1-16)의 마디1-8에서 바이올린이 휴지하는 동안 피아노가 주선율을 연주한다. 이후 마디9-16에서는 바이올린이 a악절의 주선율을 모방한다. 이때 피아노는 호모포니³⁹⁾적 화성으로 바이올린을 보조한다<악보 11>.

39) 호모포니(homophony) : 어떠한 성부가 주선율을 전개하고, 다른 성부는 그것을 화성적으로 반주하는 음악. 또는 그런 형식.

<악보 11> 제2악장, A부분의 a악절, 마디1-16

[A부분]
Andante più tosto Allegretto

Vn. **Andante più tosto Allegretto**

Pf. **Andante più tosto Allegretto** a악절

9

Vn. *p* *fp* *pp*

Pf. *p* *fp* *pp*

(2) b악절, 마디17-32

b악절(마디17-32)은 a악절(마디1-16)과 다른 선율을 연주하지만, a악절과 같은 구성으로 되어있다.

2) B부분(마디33-68)

B부분(마디33-68)은 A부분(마디1-32)과 대조적이다. A부분(마디1-32)에서 피아노가 먼저 선율을 제시했다면, B부분(마디33-68)에서는 바이올린이 먼저 선율을 연주한다. 또한 A부분(마디1-32)에서 피아노가 선율전체를 제시한 후에 바이올린이 그 선율을 모방했다면, B부분(마디33-68)에서는 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 스트레토적으로 선율을 긴밀하게 주고받는다. B부분(마디33-68)은 c와 d악절, 그리고 4마디의 종지적 악구(마디 64-67)로 이루어져있다. c악절(마디33-48)은 F장조로 시작하여 C장조로 전조된다. d악절(마디49-64)은 F장조로, 4마디의 종지적 악구는 a단조의 조성을 갖는다. B부분(마디33-68)을 자세히 살펴보도록 하겠다.

(1) c악절, 마디33-48

c악절(마디33-48)에서 B부분의 주선율이 나타난다. 이 선율은 16분음표 음형의 서정적인 선율로, 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)에서 캐논진행으로 연주된다. 마디33-40에서 바이올린이 선율을 제시하고 곧바로 마디34에서 피아노의 오른손이 선율을 모방한다. 이때 바이올린과 피아노의 오른손은 8마디의 캐논으로 진행된다<악보 12>. 마디41-48에서는 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 역할바꿈하여, 피아노의 오른손이 먼저 선율을 제시한다. 마디42에서 바이올린이 이를 캐논적으로 이어받고, 이때 피아노의 왼손은 긴 음가의 화음을 울린다.

<악보 12> 제2악장, B부분의 c악절, 마디33-40

[B부분] c악절

Vn. 33 *p dolce*

Pf. 캐논진행 *p dolce*

Vn. 38

Pf.

(2) d악절, 마디49-64

d악절(마디49-64)도 8+8의 마디그룹으로 이루어져있다. 첫 4마디(마디49-52)에서 c악절의 상행하는 16분음표의 처음 4음이 전위된 음형을 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 서로 대화풍으로 주고받는다. 이어지는 4마디(마디53-56)는 c악절의 변형으로 전개된다. 이후 8마디(마디57-64)는 음악적 내용에 있어서 마디49-56과 같으나, 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 역할바꿈하여 전개된다<악보 13>.

<악보 13> 제2악장, B부분의 d악절, 마디48-56

d악절(c악절 변형)

Vn.

Pf.

Vn.

Pf.

(3) 종지적 악구, 마디65-68

이후 4마디의 종지적 악구(마디65-68)를 통하여 a단조로 전조된다.

3) A'부분(마디69-110)

A'부분은 A부분(마디1-32)의 음악적 재료와 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)의 주고받는 짜임새가 다르다. A부분(마디1-32)은 8마디 단위로 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)가 주선율을 모방 · 반복하는데, A'부분(마디69-110)에서는 피아노의 오른손과 바이올린이 폴리포니적 짜임새로 전개된다.

(1) a'악절, 마디69-84

A부분의 마디1-8에서 피아노가 주선율을 연주할 동안, 바이올린은 휴지했다. 한편 A'부분의 마디69-76에서는 a악절의 앞부분에서 파생된 선율이 바이올린의 대선율로 모방 · 대위된다. 이때 피아노의 오른손은 a악절의 주선율을 모방 · 반복하고, 마디77-84에서 바이올린은 이 주선율을 이어 받아 연주한다. 마디78에서 피아노는 바이올린의 변형된 선율을 모방 · 대위한다 <악보 14>.

<악보 14> 제2악장, A'부분의 a'악절, 마디69-84

(2) b'악절, 마디85-110

A부분의 b악절(마디17-32)은 8+8 마디그룹으로 나뉘는데, A'부분의 b'악절(마디85-110)은 불규칙 마디그룹(8+6+12)으로 되어있다. 마디85-92에서 피아노가 주선율을 연주한다. 이때 바이올린은 마디86에서 b악절 주선율의 변형 형태를 모방·대위한다. 마디93부터는 바이올린이 주선율을 연주하고, 피아노의 오른손은 마디86-92의 바이올린 선율의 변형을 연주한다<악보 15>. 이후 연장된 12마디(마디99-110)에서는 마디22-23의 음형을 두 성부(바이올

린과 피아노의 오른손)가 유니즌으로 노래하거나, 대화풍으로 서로 주고받는다. 이때 피아노의 왼손은 16분음표 분산화음으로 반주한다. 마디108-110에서는 두 악기(피아노와 바이올린)가 상행하는 16분음표 음형을 연주하며, 코다(마디111-129)로 이어진다.

<악보 15> 제2악장, A'부분의 b'악절, 마디85-98

b'악절의 변형 형태를 모방 대위

Vn. 85 *sf sf cresc. sf p*

[b'악절] b'악절

Pf. *p sf sf sf cresc. sf p*

Vn. 93 *sf sf sf pp cresc.*

Pf. *cresc. sf sf sf sf pp cresc. sf*

4) 코다(마디111-129)

a단조로 시작하는 제2악장의 코다(마디111-129)는 19마디의 구조로 되어 있으며, 이는 9+10의 마디그룹으로 나눌 수 있다. 마디111-129는 A부분(마디 1-32)과 B부분(마디33-68)의 동기적 요소로 이루어져있다. 마디111-119에서 피아노의 오른손과 바이올린이 A부분의 a악절(마디1-4) 선율과 a악절의 변형을 호모포니적으로 연주한다. 마디120-129에서는 B부분의 c악절을 변형한 음형이 바이올린에서 먼저 연주되고, 한 마디(마디121) 후에 피아노의 오른손에서 모방 · 대위된다<악보 16>.

4. 제3악장(마디1-350)

제3악장(마디1-350)은 1악장과 동일한 A장조의 조성으로, 빠르기는 Allegro piacevole(빠르고 즐겁게)이다. 제3악장의 형식은 A - B - A - C - A - B' - 코다로 마지막 A부분이 없어지고 바로 코다로 이어지는 '변형된 론도'이다. A부분(마디1-32)은 a, a'악절로 이루어져 있으며, a악절(마디1-16)과 a'악절(마디17-32)은 A장조로 되어있다. B부분(마디33-83)은 b악절, c악절, 그리고 b'악절로 구성된다. B부분을 시작하는 b악절(마디33-52)은 A장조의 관계조인 E장조로 제시된다. c악절(마디52-71)은 G-e-E장조로 전조된다. 이후 12마디의 b'악절(마디72-83)은 E장조로 나타난다. 다시 A부분(마디84-119)이 반복되는데 앞의 A부분(마디1-32)과 같은 구성이다.

C부분(마디120-229)은 제1부분, 제2부분, 제3부분 그리고 제4부분으로 나눌 수 있다. 제1부분(마디120-151)과 제2부분(마디152-183)은 D장조이다. 제3부분(마디184-205)은 d단조로 시작해서 F장조로 전조된다. 제4부분(마디206-229)은 A- E장조로 전조된다.

다시 돌아온 A부분(마디230-261)은 마디1-32와 같은 구성이다. B'부분(마디262-312)은 B부분(마디33-83)과 동일한 구조로, b''악절, c'악절, 그리고 b'''악절로 구성된다. b''악절(마디262-281)은 A장조로 시작해서 a단조로 전조되어 마무리된다. c'악절(마디282-300)은 a단조로, b'''악절(마디301-312)은 A장조이다. 제3악장의 코다(마디313-350)는 원조인 A장조로 전개된다.

제3악장의 구조와 조성을 도표로 제시하자면 아래와 같다<표 11>.

<표 11> 제3악장의 구조와 조성

형식	구분	조성	마디
A	a	A	1-16
	a'	A	17-32
B	b	E	33-52
	c	G-e-E	53-71
	b'	E	72-83
A	a	A	84-98
	a'	A	99-115
	연결구	A	116-119
C	제1부분	D	120-151
	제2부분	D	152-183
	제3부분	d-F	184-205
	제4부분	A-E	206-229
A	a	A	230-245
	a'	A	245-261
B'	b''	A-a	262-281
	c'	a	282-300
	b'''	A	301-312
코다		A	313-350

1) A부분(마디1-32)

A부분(마디1-32)은 16+16의 마디그룹으로 이루어져 있다. 이 부분은 a악절(마디1-16)과 a'악절(마디17-32)로 나뉜다. a와 a'악절의 조성은 A장조이다. 이제 A부분의 각 부분을 자세히 살펴보도록 하겠다.

(1) a악절, 마디1-16

a악절의 마디1-8에서 바이올린이 휴지하는 동안 피아노의 오른손은 A부분의 주선율을 먼저 연주한다. 이 주선율은 8마디 악절(마디1-8)로, 당김음 리듬과 헤미올라의 불규칙한 리듬을 사용하여 주선율이 경쾌한 느낌을 들게

한다. 마디1-8에서 전악구(마디1-4)는 딸림화음에서 질문조로 끝난다. 이에 응답하는 후악구(마디5-8)는 b단조로 전조된 형태이다. 이후 8마디(마디 9-16)에서는 바이올린이 4도위에서 주선율을 모방 · 변형한다.

(2) a'악절, 마디17-32

a악절(마디1-16)과 같은 구조인 a'악절(마디17-32)은 A부분의 주선율(마디 1-8)을 반복한다. 마디17-24에서 피아노의 오른손이 주선율을 연주하는 동안 두 성부(바이올린과 피아노의 왼손)는 동형진행하며 대선율을 연주한다 <악보 17>. 마디25-32에서 A부분의 주선율(마디1-8)이 바이올린 성부로 옮겨가고, 피아노의 왼손은 대선율을 화음적으로 연주한다.

<악보 17> 제3악장, A부분의 a악절과 a'악절, 마디1-26

[A부분] **Allegro piacévole**

Vn. **Allegro piacévole**

Pf. **Allegro piacévole** A부분의 주선율

[a악절] 질문 *p dolce* 응답 *p* 4도 위 *p dolce*

A: I V bm: i₆ V₇ i D: I

Vn. *p* [a'악절] *p*

Pf. *cresc.* *p*

V₆ A: I

Vn. *sf sf* *poco f*

Pf. *sf* *poco f*

V D: I

2) B부분(마디33-83)

B부분(마디33-83)은 b악절, c악절, 그리고 b'악절로 이루어져 있다. B부분의 b악절(마디33-52)은 A의 딸림조인 E장조이다. c악절(마디53-71)은 G장조로 시작해서 e-E장조로 전조된다. b'악절(마디72-83)도 E장조이다. B부분(마디33-83)에서는 고전주의 시대의 전형적인 반주형태인 알베르티 베이스가 나타난다. 알베르티 베이스는 왼손으로 연주되는 반주 부분의 화음을 분산시켜 짧은 음들을 계속 단순하게 반복함으로써 주제선율을 더욱 돋보이게 한다.

(1) b악절, 마디33-52

b악절의 주선율(마디33-36)은 피아노에서 먼저 연주된다. 이 주선율은 제1악장 제1주제의 동기b(마디9-10), c(마디11-12)를 변형한 형태이다. 마디33-36에서는 바이올린이 제1주제에서 파생된 동기(동기a)의 변형형태를 연주하고, 마디37에서 주선율을 이어 받는다. 마디37-40에서 바이올린이 주선율을 연주하는 동안 피아노는 마디34의 바이올린 음형의 변형을 노래한다 <악보 18>. 바이올린이 마디41-44에서 휴지하는 동안 피아노는 4도 아래서 주선율을 모방한다. 마디45에서는 피아노가 연주하던 주선율을 바이올린이 모방한다. 이후 연장된 4마디(마디49-52)에서 b악절이 마무리된다. b악절(마디33-52)과 대조적인 c악절(마디53-71)로 이어진다.

<악보 18> 제3악장, B부분의 b악절, 마디33-40

33 [B부분] 1악장 제1주제 동기a의 변형

Vn. <b악절> b악절의 주선율(제1악장 동기b, c의 변형)

Pf. *f* *sf* *sf* *sf*

38 *sf* *sf* *sf*

Pf. 마디 34의 변형 *p* *sf* *sf* *sf*

(2) c악절, 마디53-71

c악절은 8+8의 16마디에서 3마디가 확장된 19마디의 구조(8+11)로 되어있다. c악절(마디53-71)과 b악절(마디33-52)은 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)의 주고받는 짜임새에 있어서 대조적이다. b악절(마디33-52)은 피아노가 먼저 4마디의 주선율을 노래한 후 바이올린이 이어 받아 연주하는데, c악절(마디53-71)에서는 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)가 함께 주선율을 연주한다<악보 19>. 이때 바이올린은 피아노 오른손의 한 옥타브위에서 주선율을 연주하고, 마디61-71에서는 피아노가 바이올린의 한 옥타브위

에서 노래한다. 이어서 확장된 3마디 악구(마디69-71)는 마디34-36의 변형으로 나타나고, b'악절(마디72-83)로 이어진다.

<악보 19> 제3악장, B부분의 c악절, 마디53-60

(3) b'악절, 마디72-83

B부분(마디33-83)을 마무리하는 b'악절(마디72-83)은 b악절(마디33-36)의 모방 · 변형한 모습이다. b'악절의 주선율(마디72-75)은 마디33의 상행 선율과 마디34의 리듬변형이 만나 4마디의 선율을 이룬다. 이 주선율은 마디72의 피아노 오른손에서 먼저 제시한다. 이어지는 3마디(마디73-75)에서 두 성부(바이올린과 피아노의 왼손)는 선율을 모방하며 진행한다. b'악절의 후반부(마디76-83)에서는 마디72-74를 반복하고, 마디78에서 마디70의 하행 단3도 선율적인 음정을 연주한 후, 모든 성부가 마디79에서 한마디 휴지한다. 마디80에서 다시 3도의 선율이 울리고, 모든 성부가 마디81에서 다시 휴지한다. 마디82에서는 pp로 3도 선율의 여운을 남기며, B부분(마디33-83)을 마무리한다<악보 20>.

<악보 20> 제3악장, B부분의 b'악절, 마디72-82

72

Vn.

Pf.

79

휴거부 단3도의 하행선율

3) A부분(마디84-119)

마디84-119의 구성과 음악적 전개는 앞의 A부분(마디1-32)과 동일하다. 앞의 A부분(마디1-32)과 다르게 나타나는 것은 마디116-119에서 4마디의 연결구가 등장하는 것이다.

4) C부분(마디120-229)

C부분(마디120-229)은 크게 네 부분으로 나뉜다. 제1부분(마디120-151), 제2부분(마디152-183), 제3부분(마디184-205), 제4부분(마디206-229)이 그것들이다. 제1부분(마디120-151)은 D장조로, C부분의 주선율(마디120-135)이 등장한다. 제2부분(마디152-183)은 제1부분의 변형형태이다. 제3부분(마디184-205)은 d단조에서 F장조로 전조되면서, 론도A부분의 전악구(마디1-4)의 음악을 거짓재현 한다. 제4부분(마디206-229)은 A장조로 시작해서 E장조로 전조된다. 이 부분(마디206-229)은 A장조의 V권으로 조성을 확립하며, 다시 A부분(마디230-261)으로 가기위한 경과적인 역할을 하는 부분이다. C부분의 구조와 조성을 도표로 제시하자면 아래와 같다<표 12>.

<표 12> 제3악장 론도 C부분의 구조와 조성

C부분	마디그룹	구성	조성
제1부분	120-135	바이올린이 16마디의 주제선율을 먼저 제시	D
	136-151	피아노의 오른손이 이를 모방하며 반복	
제2부분	152-167	바이올린이 제1부분에서 울렸던 주제선율(마디120-135)의 변형음형을 제시	D
	168-183	피아노의 오른손이 주제선율(마디120-135)을 반복	
제3부분	184-205	바이올린이 론도A부분의 전악구(마디1-4) 선율을 거짓재현	d-F
제4부분	206-217	마디202의 음형을 모방 · 변형한 부분	A-E
	218-229	B부분의 b'(마디72-78)를 변형한 부분	

(1) C의 제1부분, 마디120-151

32마디로 된 C의 제1부분은 16+16의 마디그룹으로 구성되며, 이는 크게 두 부분으로 나누어진다. 첫 번째 부분(마디120-135)에서 C의 주선율이 등장하는데, 바이올린에 의해 먼저 제시된다. 이 주선율은 A부분(마디1-32), B부분(마디33-83)과는 대조적으로 16마디의 긴 선율이다. 바이올린이 주선율을 연주하는 동안 피아노의 오른손은 알베르티 음악기법으로 반주한다. 이때 피아노 왼손은 새로운 베이스 선율을 노래한다. 이는 마디116-117에서 울렸던 음형을 모방한 선율이다.

두 번째 부분(마디136-151)에서는 바이올린이 연주했던 주선율(마디120-135)을 피아노의 오른손이 이어받아서 연주하고, 피아노의 왼손은 마디120-135를 반복한다. 이때 바이올린은 새로운 선율을 연주하는데, 이 선율은 마디120-135(C의 주선율)의 음형을 변형시킨 모습이다<악보 21>.

(2) C의 제2부분, 마디152-183

제2부분은 제1부분(마디120-151)의 변형이다. 이 부분(마디152-183)은 크게 두 단락으로 나눌 수 있는데, 첫 번째 단락(마디152-167)은 제1부분에서 울렸던 주선율(마디120-135)을 변형한 멜로디가 등장한다. 이 멜로디는 바이올린이 마디152-167에서 먼저 연주한다. 이때 피아노의 오른손은 알베르티 음악기법으로 반주하고, 피아노의 왼손은 마디120-135를 모방하여 연주한다 <악보 21>.

<악보 21> 제3악장, 론도 C부분의

제1부분과 제2부분의 첫 번째 단락, 마디120-167

[C부분]
 <제1부분> C의 주선율

120 Vn. *p dolce*

Pf. 알베르티베이스
 마디116-117의 음형
p
sf *sf* *sf* *sf*

128 Vn. *cresc.* *p*

Pf. *cresc.* *p*

136 Vn. C의 주선율 변형
p

Pf. *sf* *sf* *sf* *sf*

<제2부분>

144 *cresc.* *p*

Vn.

Pf. *cresc.* *p*

152 C의 주선율 변형

Vn.

Pf. *sf* 마디116-117의 음형 *sf* *sf* *sf*

160 *cresc.* *p*

Vn.

Pf. *cresc.*

두 번째 단락(마디168-183)에서는 마디136-151과 음악적 전개는 같으나, 이때 바이올린이 연주하는 선율이 다르다. 마디168-183에서 연주되는 선율은 C의 주선율(마디120-135)에서 파생되어, 그 음가를 확장한 모습이다. 이때 피아노의 오른손은 바이올린이 마디152-167에서 연주하던 선율을 이어받고, 왼손은 마디152-167을 모방하여 노래한다.

(3) C의 제3부분, 마디184-205

제3부분(마디184-205)은 10+8의 마디그룹에서 4마디 악구가 확장된 22마디(10+12)로 되어있다. C의 제3부분에서는 A부분에서 사용된 음형과 선율적 요소들이 다시 전개된다. 마디184-187에서 두 악기(바이올린과 피아노)는 3악장 론도의 처음부분인 마디1-4의 음악을 d단조로 거짓 재현한다. 이어지는 6마디(마디188-193)에서는 A부분의 마디120-121에서 올렸던 음형들이 나타난다<악보 22>. 마디194-197에서도 두 악기(바이올린과 피아노)는 론도의 처음부분인 마디1-4의 음악을 F장조로 거짓 재현한다. 마지막 4마디(마디202-205)에서는 마디200-201을 이명동음⁴⁰(Bb→A#, Ab→G#)으로 연주한다.

<악보 22> 제3악장, C부분의 제3부분, 마디183-193

The musical score shows two staves: Violin (Vn.) and Piano (Pf.). The key signature is D major. The Violin part begins at measure 183 with a melodic line marked *p cresc.*. The Piano part provides harmonic support, also marked *p cresc.*. A box labeled 'A의 마디1-4 선율' covers measures 184-187. Another box labeled '마디 120-121의 음형' covers measures 190-193, with dynamics *decresc.* and *pp*.

40) 이명동음 : 기보에서는 다르지만 건반 위에서는 동일한 음으로, ‘판이름 한소리’라고도 한다.

(4) C의 제4부분, 마디206-229

24마디로 된 제4부분은 12+12의 마디그룹으로 이루어졌다. 이 부분(마디 206-229)은 크게 두 부분으로 나눌 수 있는데, 첫 번째 부분(마디206-218)은 A장조의 조성으로 마디202의 음형을 모방 · 변형한다. 두 번째 부분(마디 218-229)은 원조의 관계조인 E장조로 나타나며, B부분의 b'악절(마디72-78)을 변형한 부분이다. 제4부분의 각 부분을 자세히 살펴보도록 하겠다.

첫 번째 부분(마디206-217)에서 바이올린은 마디202의 음형을 연주하고, 피아노의 왼손은 마디202의 전위형태를 노래한다. 이때 두 성부(바이올린과 피아노의 왼손)는 서로 반진행하며 같이 연주한다.

두 번째 부분(마디218-229)은 B부분의 b'악절(마디72-78) 변형이다. 마디 218에서 피아노의 오른손은 마디72-75의 선율(상행선율)을 먼저 연주한다. 두 마디 후 마디220에서는 바이올린이 마디218-220 음형의 전위형태(하행선율)를 모방한다<악보 23>. 마디218-229에서 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)는 두 마디 단위로 선율을 서로 주고받는다. 이때 피아노의 왼손에서는 주제재현을 위해 A장조의 딸림음인 E음을 반복한다.

<악보 23> 제3악장, C부분의 제4부분, 마디206-222

206 마디 202의 음형

Vn. *f sf sf sf sf sf sf sf sf*

Pf. *ff sf sf sf sf sf sf sf*

마디 202의 전위음형

215 *sf*

마디 218-220의 전위형태

p 3 3

마디 72-75의 선율

Pf. *sf fp*

5) A부분(마디230-261) - B'부분(마디262-312)

마디230-261(A부분)은 앞의 A부분(마디1-52)과 같은 구성이다.

B'부분(마디262-312)은 B부분(마디52-83)을 모방한다.

6) 코다(마디313-350)

제3악장 론도의 코다(마디313-350)에서는 A, C부분의 선율적 요소들이 모방 · 변형되며 전개된다. 처음 4마디(마디313-316)는 피아노가 A부분의 마디1-4 선율을 연주한다. 이어지는 12마디(마디317-328)에서는 마디13-14의 반음계적 선율이 연장되어 나타난다. 이 선율을 피아노가 먼저 노래하고, 마디321에서 바이올린이 이어받아 연주한다. 마디321-328에서 피아노의 왼손은 상행 대선율을 화음적으로 연주하고, 피아노의 오른손은 펼침화음의 선율을 노래한다. 마디329-341에서 바이올린은 마디1-4 선율의 변형을 연주하고, 피아노의 왼손은 원조의 으뜸음인 A음을 계속 반복한다. 이때 피아노의 오른손이 C부분의 마디218-220을 연주한다<악보 24>.

이후 6마디(마디341-346)에서는 피아노의 양손이 I의 3화음으로 상행하는 완전8도의 음형을 하행 진행한다. 이때 바이올린은 E, C#, A음의 옥타브 음형을 스타카토로 연주한다. 마지막 4마디(마디347-350)는 ii-V₇-I의 정격 종지로 제3악장을 마무리한다<악보 25>.

<악보 25> 제3악장, 코다, 마디341-350

A: ii

V₇ I

IV. 결론

본 논문에서는 베토벤 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》의 전 악장을 분석 고찰하였다. 베토벤은 10개의 바이올린 소나타를 작곡하였는데, 이 바이올린 소나타들은 베토벤 이전에 작곡된 바이올린이 부차적인 역할을 하는 바이올린 소나타와는 구별되어 바이올린과 피아노가 동등한 역할을 하는 작품이다. 또한 베토벤 10개의 바이올린 소나타는 바이올린 소나타의 발전 과정을 살펴 볼 수 있는 문헌이다. 그리하여 본 연구자는 베토벤의 초기 바이올린 소나타 중 제2번에 대한 자세한 분석 연구를 통해 베토벤 초기 바이올린 소나타의 양식적 특징과 두 악기(바이올린과 피아노)의 긴밀한 관계를 자세히 고찰하였다.

본 논문에서는 베토벤 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》의 전 악장 분석을 토대로 제2번의 전 악장에 나타나는 악장별 형식과 특징을 살펴보고, 두 악기(바이올린과 피아노)에 나타나는 주고받는 짜임새와 그 관계를 중점적으로 알아보았는데, 그 분석연구의 결과를 각 악장별로 정리하자면 다음과 같다.

제1악장은 소나타악장 형식으로, 제시부의 제1주제 주요동기들(동기a, b, c)의 재료가 여러 형태로 모방·변형되며 모든 성부(바이올린과 피아노의 왼손, 오른손)에서 전개된다. 제시부의 경과구의 후반부는 흡사 제2주제와 같은 서정적 긴 선율선을 가지고 있어서 제2주제라고 할 수 있지만, 이 부분에서는 조성이 확립되지 않고, 아직 활발하게 전조가 진행되고 있는 것으로 보아 제2주제라고 하기 어렵다. 제1주제와 대조적인 성격을 가지는 서정적 선율이 경과구에서 나타나는 것에 반해, 제1악장의 제2주제는 제1주제로부터 유도되며 그 성격 또한 유사하다. 제2주제는 제1주제 동기a의 리듬이 꾸

밈음과 같은 짧은 형태로, 제1주제와 조성적으로는 대조적이지만 성격적으로는 유사하다. 이것은 제2주제가 제1주제와 대조적인 성격을 가지는 일반적인 소나타 형식과 구분된다. 발전부에서는 제시부의 제1주제 동기a, b, c가 모방·변형되어 전개된다. 흥미로운 것은 제1악장의 코다가 36마디의 발전부보다 긴 42마디로 이루어져있다는 것이다. 그리하여 제1악장의 코다는 마치 제2의 발전부처럼 보이는데, 이는 베토벤 제2기의 음악적 특징을 미리 보여주는 것이다.

제2악장은 주로 트리오나 미뉴엣 악장에서 볼 수 있는 복합3부분형식으로, A ll:a:ll:b:ll - B ll:c:ll:a:ll - A' ll:a:ll:b:ll에 코다를 포함한 형태이다. A부분과 B부분은 선율제시와 곡의 짜임새에 있어서 대조적이다. A부분에서 피아노가 선율전체를 제시한 후에 바이올린이 그 선율을 모방했다면, B부분에서는 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)가 스트레토적으로 선율을 긴밀하게 주고받는다. 또한 A부분에서 피아노가 먼저 선율을 제시했다면, B부분에서는 바이올린이 먼저 선율을 연주한다. A'부분은 A부분의 음악적 재료와 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)의 주고받는 짜임새가 다르다. A부분은 8마디 단위로 두 성부(피아노의 오른손과 바이올린)가 주선율을 모방·반복하는데, A'부분에서는 피아노의 오른손과 바이올린이 폴리포니적 짜임새로 전개된다. 제2악장의 코다는 A부분과 B부분의 동기적 요소로 이루어져있다.

제3악장은 A - B - A - C - A - B' - 코다로 마지막 A부분이 없어지고 바로 코다로 이어지는 변형된 론도형식이다. A부분 첫 8마디의 주선율은 '질문-응답'의 패턴(4+4)으로 구성된다. B부분의 b악절에서는 제1악장 주동기들(동기a, b, c)의 재료를 모방·변형한 형태가 서로 유희적으로 음악적 대화를 하거나 함께 연주된다. 제3악장의 코다에서는 A, C부분의 선율적 요소들이 변형되어 나타난다.

제2번 바이올린 소나타를 각 악장별로 정리해본 결과 다음과 같은 특징을 도출해 낼 수 있었다. 첫째 대위적 작법이나 테마모티브작업을 통해 주요 동기들을 여러 형태로 모방·변형하여 곡의 전체를 구성한다. 이러한 주요 동기들이 모든 성부(바이올린과 피아노의 왼손, 오른손)에서 나타나는 폴리포니적인 작법을 통해 두 악기(바이올린과 피아노)의 긴밀한 관계와 동등한 역할을 살펴볼 수 있다.

둘째, 제1악장과 제3악장에서는 동기적으로 통일된 구조를 이루고 있다. 제3악장 B부분의 b악절에서는 제1악장 주요동기들(동기a, b, c)의 재료를 모방·변형한 형태가 서로 유희적으로 음악적 대화를 하거나 함께 연주된다.

셋째, 전 악장 코다는 각 악장의 동기적 요소로 이루어져 있다. 1악장의 코다는 제1주제 동기a의 모방·변형형태로 전개된다. 동기a의 짧은 형태를 성부들이 서로 주고받거나, 함께 연주한다. 제2악장 A, B부분의 동기적 요소로 이루어진 2악장 코다에서 두 성부(바이올린과 피아노의 오른손)는 A부분의 a악절 선율과 a악절의 변형을 호모포니적으로 연주하고, B부분의 c악절을 변형한 음형을 노래하거나, 모방·대위한다. 제3악장 코다에서는 A, C부분의 선율적 요소들을 모방·변형하여 전개된다.

이처럼 《바이올린 소나타 No. 2 A장조, Op. 12》는 작품12 중 다른 두 곡(제1번, 제3번)에 비해 구성적으로 단조롭게 보인다. 하지만 본 연구의 결과 제1번과 제3번에 뒤지지 않는 제2번만의 특징을 가지고 있는 것을 확인할 수 있었다. 따라서 제2번을 연주할 때에 연주자와 반주자는 각 악장의 형식, 음악적 전개를 바탕으로 각 성부의 주요 선율이나 음형들이 어떤 동기에서 파생되었는지, 그때 각 성부간의 역할과 관계를 분명히 파악해야 한다. 전 악장 분석을 바탕으로 한 이 논문은 연주자들의 음악적 해석에 도움이 되는 자료가 될 수 있을 것이라고 생각된다.

참고문헌

1) 단행본

- 민은기 외 3인. 『서양음악사1』. 파주: 음악세계, 2014.
- 음악세계. 『모차르트(II)』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」. 서울: 음악세계, 2001.
- 음악세계. 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」. 서울: 음악세계, 2002.
- 이순열. 『베에토벤 評傳과 作品』. 서울: 현음사, 1984.
- 하종태. 『악곡분석을 통한 음악 형식의 이해』. 서울: 동서음악, 2006.
- 허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사(I)』. 서울: 심설당, 2009.
- 허영한 외 6인. 『새 들으며 배우는 서양음악사(II)』. 서울: 심설당, 2009.
- 홍세원. 『서양음악사』. 서울: 연세대학교 출판부, 2003.
- 홍세원. 『고전과 음악』. 서울: 연세대학교 출판부, 2005.
- 홍세원. 『서양음악사II』. 서울: 연세대학교 대학출판문화원, 2014.
- 홍정수, 김미옥, 오희숙. 『두길 서양음악사. 제1권: 텍스트』. 서울: 새노래, 1996.
- Newman, William S. 『The Sonata in the Classic era』. New York: W. W. Norton, 1983.

2) 번역된 단행본

- Grout, Donald. J, Palisca, Claude. V, and Burkholder, J. Peter. 민은기 외 5인 번역. 『그라우트의 서양음악사 (상)』. 서울: 이앤비플러스, 2007.
- Pauly, Reinhard. G . 김혜선 번역. 『고전시대의 음악』. 서울: 다리, 2003.
- Michels, Ulrich. 조선우, 홍정수 편역. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2002.

Riezler, Walter. 나주리, 신인선 번역. 『베토벤』. 경기: 음악세계, 2009.

3) 학위논문

김가희, “Ludwig van Beethoven의 <바이올린 소나타 제2번 A장조, Op.12>분석과 연주가이드,” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.

김경미, “L.van Beethoven Violin Sonata Op.12, No.2에 대한 분석 연구,” 조선대학교 석사학위논문, 2006.

권수현, “Program annotation : J. S. Bach violin sonata No. 1 in a minor BMV 1001 adagio, fuga ; L. v. Beethoven sonata for piano and violin in a major Op. 12 No. 2 ; S Prokofiev violin concerto No. 1 in D major Op. 19,” 연세대학교 석사학위논문, 2015.

이푸름이, “베토벤 바이올린 소나타의 연구 Op.12-No.2의 악곡분석,” 광주대학교 석사학위논문, 2008.

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

백지은. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제7번 c단조 Op.30-2> 분석 연구.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2014.

이계영. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제5번 F장조 Op.24 '봄'> 분석 연구.” 목원대학교 석사학위논문, 2014.

이승윤. “베토벤의 <피아노와 바이올린을 위한 소나타 제9번 A장조 Op.47 '크로이처'> 연구.” 성신여자대학교 박사학위논문, 2012.

이은경. “하이든의 1790년대 현악사중주에 나타난 거짓재현.” 경북대학교 석사학위논문, 2013.

정근혜. “바로크 소나타에 관한 연구.” 숙명여자대학교 석사학위논문, 1996.

최세리. “베토벤의 《바이올린 소나타 No.4 A단조, Op.23》에 대한 분석 연구: 제 1악장을 중심으로.” 성신여자대학교 석사학위논문, 2017.

ABSTRACT

An Analytical Study on
L. v. Beethoven 《 violin sonata No. 2 in A Major,
Op. 12》

Lee Su-Jung
Department of Collaborative Piano
Graduate School of
Sungshin University

This paper is a research analysis on Ludwig van Beethoven's 《Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 12》. Beethoven composed ten violin sonatas where the violin and the piano play an equal role, which are distinguished from Beethoven's earlier violin sonatas where the violin plays a secondary role. The researcher of this paper analyzed Violin Sonata No. 2 from the earlier violin sonatas in detail to study the close relationship between the two instruments (violin and piano) and the stylistic characteristics of Beethoven's early violin sonatas. Based on the study of all the movements of Beethoven's 《Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 12》, the paper examines the form and characteristics of each movements in Violin Sonata No. 2, and on the exchange of the structure and the relationship between the two instruments (violin and piano).

As a result of the study, in Violin Sonata No. 2, the main motives imitate and transform through counterpoint composition method or thematic motives to composition the whole song, and these main motives can be seen through the polyphonic composition of all the parts (left and right hands of the violin and piano) to create a close relationship of the two instruments (violin and piano). Moreover, in the first and third movements, the imitated and transformed materials of the main motives (motives a, b, and c) of the first movement play in a playful musical manner or perform together to create a synchronized structure. In addition, the coda in all the movements of the Violin Sonata No. 2 is composed of motive elements of each movement. The coda of the first movement is developed by the imitation and transformation of motive a, in the first theme, and the coda of the second movement, the violin and the piano imitates, transforms and counterpoints the motive elements of part A and B. Furthermore the coda in the third movement develops by imitating and transforming the melodic elements of part A and C.

Beethoven's 《Violin Sonata No. 2 in A major, Op. 12》 is monotonically structured compared to the other two pieces (No. 1, No. 3) from the twelve works. However the results of this study confirm that No. 2 has characteristics of its own apart from No. 1 and No. 3.