



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. 4 A단조,
Op. 23 》에 대한 분석 연구:
제 1악장을 중심으로

2017

성신여자대학교 대학원

반주학과

최 세 리

베토벤의 《바이올린 소나타 No. 4 A단조,
Op. 23》에 대한 분석 연구:
제1악장을 중심으로

김 미 영 교수 지도

이 논문을 석사학위논문으로 제출함

2017년 5월

성신여자대학교 대학원

반주학과

최 세 리

인 준 서

최세리의 석사학위 논문으로 인준함

2017년 5월

심사위원장 이 혜 진 (인)

심 사 위 원 김 미 영 (인)

심 사 위 원 신 인 선 (인)

성신여자대학교 대학원

논문개요

본 논문은 베토벤의 《바이올린 소나타 제4번》에 대한 분석 연구이다. 제4번(Op. 23)은 제5번〈봄〉과 함께 베토벤의 작품시기에서 초기가 끝나갈 즈음인 1800-1801년 사이에 작곡되었다. 같은 해에 작곡된 제4번과 제5번(Op. 24)은 작품의 성격만큼이나 상반되는 수용사를 갖는다. 대중에게 널리 알려지고 많은 연주와 학문적인 연구가 이루어지는 제5번에 비하여 제4번은 그리 주목받지 못하고 있다. 그리하여 본 연구자는 학문적인 연구와 연주가 미비하게 이루어지는 베토벤 바이올린 소나타 제4번에 대한 세밀한 분석 연구를 통해 그 작품성을 밝혀 보고자 하였다. 먼저 베토벤의 작품경향과 10개의 《바이올린 소나타》에 대하여 살펴보고 작품의 고찰 과정에서 세밀한 분석을 위해 범위를 제1악장으로 한정하여 전체적인 형식과 화성진행 그리고 테마모티브작업을 중심으로 자세히 관찰하였다. 테마모티브작업을 통해 주요동기들의 변형과 움직임이 곡의 전체를 지배하며 풍부한 짜임새를 이루고 있었고, 이러한 동기들의 움직임은 세 성부(바이올린, 피아노의 오른손, 왼손)에 골고루 나타나며 실내악적으로 중요한 두 악기 간의 동등한 역할과 친밀한 관계를 확인할 수 있었다. 뿐만 아니라 베토벤의 중기음악에서 나타나는 긴 내용의 코다를 보여주며 중기작품의 경향을 미리 선취적으로 드러내고 있었으며, 제1악장에서 사용한 Presto의 매우 빠른 빠르기와 단조의 조성을 사용하였다는 것 역시 10개의 《바이올린 소나타》 중에서도 처음 시도된 부분이었다. 이외에도 발견된 여러 가지 특징점으로 보아 베토벤의 《바이올린 소나타 제4번》은 10개의 《바이올린 소나타》 중에서도 결코 작품성이 뒤지지 않을 뿐 아니라 초기와 중기의 작품경향과 다양한 특징점을 담고 있는 것으로 확인하였다.

목 차

| | |
|-------------------------------------|----|
| I. 서론 | 1 |
| II. 베토벤의 작품경향과 바이올린 소나타 | 3 |
| III. 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 구조와 특징 | 6 |
| 1. 제1악장의 구조와 특징 | 6 |
| 2. 제2악장의 구조와 특징 | 8 |
| 3. 제3악장의 구조와 특징 | 10 |
| IV. 제1악장에 대한 집중 분석 | 12 |
| V. 결론 | 40 |

참고문헌

ABSTRACT(영문초록)

표 목 차

| | |
|----------------------------------|----|
| <표 1> 10곡의 바이올린 소나타에 대한 개요 | 5 |
| <표 2> 제1악장의 구조와 조성 | 7 |
| <표 3> 제2악장의 구조와 조성 | 8 |
| <표 4> 제3악장의 구조와 조성 | 10 |
| <표 5> 제2주제 부분의 구성 | 21 |
| <표 6> 발전부의 구조와 구성 | 23 |

악보 목차

| | |
|--|----|
| <악보1> 제시부 제1주제 , 마디1-12 | 13 |
| <악보2> 제시부 경과구 , 마디12-29 | 15 |
| <악보3> 제시부 제2주제 , 마디30-54 | 18 |
| <악보4> 제2주제의 종결군 , 마디54-62 | 20 |
| <악보5> 제시부 코데타 , 마디62-70 | 22 |
| <악보6> 발전부 <제1부분> , 마디70-84 | 25 |
| <악보7> 발전부 <제2부분> , 마디84-120 | 27 |
| <악보8> 발전부 <제3부분> , 마디120-135 | 30 |
| <악보9> 발전부 <제4부분> , 마디135-164 | 32 |
| <악보10> 재현부 제1주제와 경과구의 연결부분 , 마디171-181 | 35 |
| <악보11> 재현부 제2주제부분 , 마디181-189 | 36 |
| <악보12> 재현부 코다 , 마디222-252 | 38 |

I. 서론

본 연구는 루트비히 반 베토벤(Ludwig van Beethoven, 1770-1827)의 《바이올린 소나타 제4번 Op. 23》에 대한 고찰이다. 베토벤은 10개의 《바이올린 소나타를》 작곡하였는데, 베토벤의 작품시기 중 제9번(Op. 47)과 제10번(Op. 96)을 제외한 대부분이 초기에 작곡되었다. 본 연구의 주제인 소나타 제4번(Op. 23)은 제5번(Op. 24) 〈봄〉과 함께 작품 시기 중 초기가 끝나갈 즈음인 1800-1801년 사이에 작곡된 작품이다. 하지만 제4번과 제5번은 전혀 다른 성격을 갖는다. 제5번이 대중에게 널리 알려지고 많은 연주와 학문적인 연구가 이루어지는 반면, 제4번은 이와 상반되는 수용사를 갖는다.

국내에서 바이올린 소나타 제4번에 대한 선행연구는 서원정의 석사학위 논문(2013)¹⁾ 하나만이 존재한다. 이 논문에서는 작품의 구조와 형식을 베토벤의 시기적인 특징과 연결하여 분석하고 몇 가지 특징 점을 제시하였다. 하지만 세밀한 분석까지는 미치지 못하고 있다. 그리하여 본 연구자는 학문적인 연구와 연주가 잘 이루어지지 않고 있는 베토벤 《바이올린 소나타 제4번》에 대한 세밀한 분석 연구를 통해 그 작품성을 밝혀 보고자 한다.

본 연구자는 4번 바이올린 소나타를 반주하면서 몇 가지 흥미로운 점을 발견하였다. 10개의 《바이올린 소나타》중 처음으로 1악장에 단조 조성(Presto (매우 빠르게)의 빠르기를 사용하였고, 역동적인 리듬성을 가지며, 짧지만 구조가 단조롭지 않아 여러 사람이 이야기 하는 듯한 풍부한 짜임새를 느낄 수 있었다. 이렇게 주목할 만한 작품성이 제대로 평가받지 못하고 있는 제4번에 대한 좀 더 세밀한 관찰이 필요하다고 생각된다. 이러한 필요성에 의거하여

1) 서원정, “L. v. Beethoven Violin Sonata No.4 in a minor Op. 23에 대한 분석연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2013).

본 논문은 제4번에 대한 분석 연구를 통하여 작품성을 밝히고 보다 나은 연주 해석으로 이끌고자 한다.

연구 방법은 다음과 같다. 먼저 베토벤의 작품경향과 바이올린 소나타에 대하여 살펴본 후, 제4번의 구조와 특징을 고찰할 것이다. 또한 세밀한 분석을 위해 범위를 1악장으로 한정한다. 분석방법은 선행연구²⁾에서 이루어지지 않은 베토벤의 테마모티브작업을 전제로 각 성부에서 나타나는 관계와 진행을 살펴보고 동기들의 움직임을 추적하면서 음악적인 내용과 흐름을 파악할 것이다. 이러한 깊은 관찰과 세밀한 분석을 통해 작품을 연주할 때 보다 나은 연주 해석으로 이끌어 낼 수 있을 것이라 생각되며, 바이올린 연주자와 피아노 연주자의 조화로운 연주로 대중에게 작품성을 전달할 수 있을 것이라 기대된다.

2) 서원정, “L. v. Beethoven Violin Sonata No.4 in a minor Op. 23에 대한 분석연구,” (이화여자대학교 석사학위논문, 2013).

II. 베토벤의 작품경향과 바이올린 소나타

베토벤의 음악은 일반적으로 초기(1802년까지) 중기(1802년-1812/14) 후기(1820년대)의 세 시기로 구분된다.³⁾ 먼저 베토벤 초기(1802년까지)의 작품경향과 대표작품에 대해 살펴보겠다. 초기의 작품들에서는 당시의 비엔나 음악양식의 영향이 나타난다. 베토벤이 영향을 받은 작곡가는 당시 왕성한 활동을 펼치던 하이든(Franz Joseph Haydn, 1732-1809)과 네페(Christian Gottlob Neefe, 1748-1798)를 들 수 있다. 베토벤은 하이든으로부터 고전 기악작법을, 네페로부터 바흐의 대위법을 배운다.⁴⁾ 베토벤 초기작품에서는 스승 하이든의 영향이 가장 많이 나타난다. 하이든은 《현악4중주 작품33의 2번》에서 최초로 ‘테마모티브작업’이라는 중요한 기법을 완성한다. 테마모티브작업은 “항상 새로운 테마와 모티브를 도입하지 않고, 처음에 주어진 재료(테마와 모티브)를 가공하는 것”⁵⁾이며 작업의 목표는 “집중성, 관계성, 여러 면들의 연결, 생동성의 성취”⁶⁾이다. 하이든에서 시작된 테마모티브작업은 고전음악의 소나타 악장 형식을 이루는 주요기법으로 자리 잡으며 베토벤의 음악에 많은 영향을 미친다. 베토벤 초기의 대표적인 작품 활동으로는 《바이올린 소나타 제1번-제8번》, 《첼로 소나타 제1번, 제2번》, 《피아노 협주곡 제1번-제3번》, 《교향곡 제1번》, 《영웅 주제에 의한 피아노 변주곡 Op. 35》, 《피아노 소나타 제1번-제18번》 등이 있으며, 피아노 소나타 중 가장 많은 인기를 누렸던 《비창 소나타》가 대표적 이다⁷⁾.

베토벤은 1802년 청력의 장애로 인한 심한 좌절과 우울증에 시달리며 <하일리겐슈타트의 유서> (Heiligenstadt Testament)를 썼다. 베토벤은 신체적 · 정

3) 홍정수, 김미옥, 오희숙, 『두길 서양음악사 I 권(텍스트)』 (서울: 나남출판, 1997), 310.

4) 이순열, 『베에토벤 評傳과 作品』 (서울: 현음사, 1984), 29-30.

5) 홍정수, 조선우, 『음악은이』 (서울: 음악춘추사, 2010), 377.

6) 홍정수, 조선우, 위의 책.

7) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계』 (서울: 서울대학교 출판부, 2002), 46-85.

신적 고통이 고조에 달할 때 이 유서를 작성하게 되는데, 이는 작품경향에 따른 시기구분의 중요한 시점이 된다. <하일리겐슈타트의 유서>를 기준으로 1802년부터 베토벤의 중기(1802년-1812/14)로 구분되어 진다. 중기에는 비엔나 고전의 전통양식을 답습하는 것에서 벗어나 본격적으로 자신만의 개성을 드러내며 초기와는 다르게 새로운 국면에 접어들어 낭만주의의 중요한 기틀을 이루어 가는 시기라고도 할 수 있다⁸⁾. 베토벤 중기의 대표적인 작품들로는 《바이올린 소나타 제9번, 제10번》, 《영웅 교향곡》, 《교향곡 제4번-제8번》, 《전쟁 교향곡》, 《미사곡 C장조》, 《피아노 협주곡 제4번, 제5번》, 《피아노 소나타 제21번-제28번》, 《첼로 소나타 제3번-제5번》 등이 있다⁹⁾.

1820년대부터 베토벤의 후기로 구분되어 지는데 이 시기는 음악사적으로 낭만주의가 시작되던 시기이자 베토벤 음악의 완성단계이자 새로운 양식의 실험 단계이기도 하다. 베토벤의 후기음악은 초기와 중기보다 자기 성찰의 경향을 띠기도 하고 구조적으로 더욱 확대 되었으며 형식면에 있어서도 더욱 자유로워졌다. 이 당시 베토벤은 신체적 질병의 악화와 사회적 경제적 어려움에 처해 있었으며, 이러한 여건 속에서도 패배와 좌절감 보다는 모든 것을 받아들임으로 인해 음악의 내면적인 깊이도 더해져 갔다. 이러한 요인들이 그의 말년의 대부분의 음악에 고스란히 담겨있다¹⁰⁾. 베토벤 후기의 대표적인 작품 활동으로는 《피아노 소나타 제29번-제32번》, 《교향곡 제9번》, 《장엄 미사곡Op. 123》 등이 있다¹¹⁾.

베토벤은 총 10개의 《바이올린 소나타》를 초기와 중기에 해당하는 1797-1812년 사이에 작곡하였다. 10개의 《바이올린 소나타》에서 초기에 작곡된 Op. 12, Op. 23, Op. 24, Op. 30은 베토벤이 초기 비엔나의 전통양식을 따

8) Donald J. Grout, Claude V. Palisca, J Peter Burkholder, 『그라우트의 서양음악사 제7판 (하)』, 민은기 외 6인 번역 (서울: 이앤비플러스, 2007), 55.

9) 조수철, 『베토벤의 삶과 음악세계』, 87-139.

10) 조수철, 위의 책, 176.

11) 조수철, 위의 책, 146-169.

르며 하이든 모차르트 등의 앞선 작곡가들의 영향을 받았던 시기의 작품들이다. 중기에 작곡된 Op. 47과 Op. 96은 베토벤이 자신의 개성을 드러내며 작품 경향에서 새로운 시도를 시작하던 시기의 작품들이다. 이렇게 초기와 중기 사이에 걸쳐 작곡된 10곡의 바이올린 소나타를 아래의 <표1>과 같이 간략하게 정리해 보았다.

<표 1> 10곡의 바이올린 소나타에 대한 개요

| 시기 | 작품번호 | | 조성 | 작곡 연도 | 초판 | 헌정 | 제목 |
|--------|--------|--------|-------|-----------|-------------|------------------|------------------|
| 초기 | Op. 12 | No. 1 | D | 1797-1798 | Vienna 1799 | Antonio Salieri | |
| | | No. 2 | A | | | | |
| | | No. 3 | Eb | | | | |
| | Op. 23 | No. 4 | a | 1800-1801 | Vienna 1801 | Moritz von Fries | |
| | Op. 24 | No. 5 | F | | | | 《봄》 |
| | Op. 30 | No. 6 | A | 1801-1802 | Vienna 1803 | Alexander I | |
| | | No. 7 | c | | | | |
| | | No. 8 | G | | | | |
| | 중기 | Op. 47 | No. 9 | A | 1802-1803 | Bonn 1805 | Rudolph Kreutzer |
| Op. 96 | | No. 10 | G | 1812 | Vienna 1916 | Archduke Rudolph | |

III. 베토벤 바이올린 소나타 제4번의 구조와 특징

베토벤의 《바이올린 소나타 제4번 Op. 23》은 초기의 작품이지만, 당시의 전통양식으로부터 벗어나는 실험적인 특징들이 나타나는 흥미로운 구조를 보인다. 각 악장별로 그 개요를 설명하면 다음과 같다.

1. 제1악장의 구조와 특징

소나타형식의 제1악장은 a단조의 조성으로 Presto(매우 빠르게)의 빠르기와 6/8박자로 구성되어 있다. 제1악장에서는 몇 가지 점에서 주목할 만한 특징을 보인다.

첫째, 소나타악장형식의 제1악장에 Presto의 매우 빠른 빠르기와 단조의 조성을 10개의 소나타 중에서 가장 먼저 사용하였다.

둘째, 피아노 반주의 하성부가 주요 조성이 바뀔 때에 도미넌트 또는 토닉 페달 포인트를 사용하여 다음에 나올 조성을 선취적으로 예고하는 등 조성을 나타내는 데 있어 피아노 성부가 중심이 된다.

셋째, 소나타 형식으로 작곡된 제1악장에 대위법적 모방이나 병진행, 캐논기법과 같은 다양한 작법과 폴리포니적 짜임새가 많이 나타난다. 이때 바이올린과 피아노는 서로 대응하고 주고받는 유기적인 관계성을 갖는다. 이를 통해 피아노 성부가 바이올린 성부와 동등한 자립적인 역할을 보인다.

넷째, 발전부의 마지막 부분에서 주요 동기들의 변형으로 이루어진 새로운 선율이 전개된다.

다섯째, 코다가 제2의 발전부처럼 길어지는데, 이는 베토벤의 중기음악에서 자주 엿 볼 수 있는 작품경향이다.

여섯째, 제1악장을 이루는 주요동기들은 베토벤의 테마모티브작업을 통하여 여러 형태로 변형·발전하여 전개된다. 이 동기들의 변형이 세 성부(바이올

린, 피아노의 오른손, 왼손)에 동등하게 나타나며 이를 통해 바이올린과 피아노의 오른손, 왼손 모두가 각각 중요한 역할을 갖는다. 제1악장의 구조와 조성을 도표로 제시하자면 아래와 같다.

<표 2> 제1악장의 구조와 조성

| 단락 | 부분 | 마디 | 조성 |
|-----|-----------|---------|--------------------|
| 제시부 | 제1주제 | 1-12 | a |
| | 경과구 | 13-29 | C-e-G-e |
| | 제2주제 | 30-53 | e |
| | 제2주제의 종결군 | 54-61 | e |
| | 코데타 | 62-69 | e |
| 발전부 | 제1부분 | 70-83 | d |
| | 제2부분 | 84-119 | F-e-a-d-a |
| | 제3부분 | 120-135 | a |
| | 제4부분 | 136-163 | a-d-B \flat -d-a |
| 재현부 | 제1주제 | 164-181 | a-C |
| | 제2주제 | 182-205 | C-a |
| | 제2주제의 종결군 | 206-221 | a |
| | 코다 | 222-252 | d-a |

2. 제2악장의 구조와 특징

소나타 형식의 제2악장은 A장조이며 Andante scherzoso piu Allegretto(안단테의 빠르기로 익살스럽게, 하지만 느리지 않게 중간 빠르기로)의 빠르기와 2/4박자로 구성되어 있다. 제2악장의 몇 가지 특징적인 부분을 살펴보겠다.

첫째, 제2악장에서 Andante의 scherzo를 제시하면서 Allegretto의 빠르기를 강조하였다. 안단테의 스케르초이지만 빠르기를 너무 느리거나 빠르지 않은 중간 빠르기를 강조하였는데, 이는 느린 악장의 성격에서 차별화된 성격을 보여준다.

둘째, 제1악장과 같은 대위법적 모방이나 동형진행, 병진행, 캐논이 주요기법으로 자주 사용되었다.

셋째, 제1주제와 제2주제를 연결하는 경과적 역할의 부분에 푸가토를 사용하였다. 제2악장의 구조와 조성을 도표로 제시하자면 아래와 같다.

<표 3> 제2악장의 구조와 조성

| 단락 | 부분 | 마디 | 조성 |
|-----|-------|---------|---------|
| 제시부 | 제 1주제 | 1-32 | A |
| | 경과구 | 33-51 | A-E |
| | 제 2주제 | 52-75 | E |
| | 코데타 | 76-87 | E |
| 발전부 | 제 1부분 | 88-95 | f# |
| | 제 2부분 | 96-102 | G-a |
| | 제 3부분 | 103-111 | b-a-d-a |
| | 재경과구 | 112-123 | a |

| | | | |
|-----|-------|---------|-------|
| 재현부 | 제 1주제 | 124-155 | A |
| | 경과구 | 156-171 | A-D-E |
| | 제 2주제 | 172-195 | A |
| | 코데타 | 196-207 | A |

3. 제3악장의 구조와 특징

제3악장은 1악장과 동일한 a단조의 구성으로 Allegro molto(매우 빠르게)와 2/2박자로 구성된 7부분 형식의 론도이다. 제3악장의 몇 가지 특징을 살펴보겠다.

첫째, 일반적인 론도 형식과는 다르게 코다를 포함한 A-B-A-C-A-D-A-코다의 7부분 형식으로 이루어져 있다.

둘째, 주선율의 보조는 오블리가토(obbligato)¹²⁾ 형태를 자주 사용하였다.

셋째, 세 번째 에피소드 D에서 새로운 내용의 전개로 긴 에피소드를 갖는다.

넷째, 코다에서 세 개의 에피소드와 리프레인이 함축되어 나타나는데 이는 제1악장에서와 같은 긴 내용의 코다를 이루어내는 같은 특징을 보인다.

<표 4> 제3악장의 구조와 조성

| 부분 | 마디 | 조성 |
|---------|---------|---------|
| 리프레인[A] | 1-20 | a |
| 에피소드[B] | 21-48 | C-b-a-e |
| 연결구 | 49-53 | a |
| 리프레인[A] | 54-73 | a |
| 에피소드[C] | 74-93 | A-a |
| 리프레인[A] | 94-113 | a |
| 에피소드[D] | 114-203 | F |
| 리프레인[A] | 204-223 | a |

12) 멜로디 라인을 돋보이게 하기 위해 멜로디와 동시에 연주하는 멜로딕한 파트.

| | | |
|----|---------|--------------------------|
| 코다 | 223-332 | a-C-d-a-e-a-d-a-A-B b -a |
|----|---------|--------------------------|

지금까지 바이올린 소나타 제4번의 독특한 구조와 특징을 악장별로 살펴보았다. 다음 장에서는 제1악장의 구조와 짜임새를 세밀히 분석하여 작품의 의미와 실내악 연주에서 중요한 음악적 내용을 밝혀보고자 한다.

IV. 제1악장에 대한 집중 분석

A. 제시부

제시부의 제1주제(마디1-12)는 a단조의 조성으로 12마디의 확장된 악절구조를 가진다. 경과구(마디13-29)는 관계장조인 C장조에서 시작하여 제2주제의 e단조(팔림조 관계)로 전조된다. 제2주제(마디30-53)는 총 세부분으로 나뉜다. 주제선율 부분(마디30-45)과 경과적 역할의 부분(마디46-53), 그리고 2주제의 종결군(마디54-61)이다. 제시부의 코데타(마디62-69)는 으뜸음지속을 통해 e단조의 으뜸화음을 유지하며 발전부로 이어진다.

(1) 제1주제 (마디1-12)

제1주제는 a단조의 조성으로 4+4의 8마디에서 4마디 악구가 확장되는 12마디의 악절구조(8+4)로 구성된다.

<악보1> 제시부 제1주제 , 마디1-12

[제시부]
 <제1주제>

1 Presto

am : i iv⁶₄ ii⁴₂ V₆ -⁴₂ i V⁴₂ / iv

7 동기 c

반음 반음 b 전위 역할바꿈 a의 확장. 변형 a의 확장. 변형

동기 d의 리듬을 예고 a a의 확장. 변형

iv₆ V -7 i (PAC) V -⁴₂ i V⁴₂ / iv iv₆ V -7 i (PAC)

제1주제는 동기 a, b, c로 이루어져 있으며 4마디 확장하여 12마디의 악절구조를 완성한다. 제1주제를 이루는 세 개의 동기 a, b, c를 먼저 살펴보겠다. 동기a(마디1-2)는 ♩+♩의 리듬이 완전5도의 음정윤표으로 순차하행하는 3화음의 음향을 만든다. 점4분음표와 세 개의 8분음표로 이루어진 동기a의 리듬과 순차하행하는 음정윤표은 제1악장에서 변형과 확장을 통해 자주 등장하여 모든 동기 중에서 중심이 되는 역할을 한다. 동기b(마디5)는 순차하행하는 동기a와 대조된다. 동기b는 3화음으로 도약 상행하는 완전8도의 음정윤표을 갖으며 ♩+♩의 리듬으로 제시된다. 이 리듬은 동기a 리듬에서 파생되어 점4분음표와

8분음표의 위치가 바뀐 형태이다. 동기a와 동기b는 연관성을 가지며 대조적인 구도로 나타난다. 동기c(마디7-8)는 주제선율의 마지막을 담당하여 프레이즈를 마무리 하는 역할로 나타난다. 세 개의 음(♩ ♩ ♩)에서 반음관계의 상행과 하행으로 주제선율을 마무리 짓는다.

제1주제 선율은 피아노 오른손에서 제시되는 동기a(마디1-2)로 2도 위에서 동형진행(마디3-4)하며 시작한다. 이때 다른 성부(바이올린, 피아노의 왼손)는 화성적인 보조역할을 한다. 동기a는 호모포니¹³⁾적 짜임새를 이루는 4마디로 시작된다(마디1-4). 이어지는 동기b와 c가 등장하는 4마디악구(마디5-8)는 세 성부(바이올린, 피아노의 오른손, 왼손)의 폴리포니¹⁴⁾적 짜임새로 진행되며 앞의 호모포니적인 4마디와 대조적으로 제시된다(마디5-8). 바이올린과 피아노의 왼손이 동기a의 변형¹⁵⁾을 반진행으로 연주하고, 피아노의 오른손에서 동기 b를 제시하며 세 성부의 풍부한 짜임새로 제1주제 선율을 마무리 짓는다(마디 5-6). 그리하여 동기a와 b의 진행으로 만나 이루어진 6마디의 멜로디는 동기 c(마디7-8)와 만나면서 8마디 주제선율의 마침표를 찍는다(마디1-8).

다음의 확장된 4마디 악구(마디9-12)는 마디5-8의 변형된 형태로, 동기a와 b가 자리바꿈으로 나타난다. 동기c(마디10-12)의 음가의 확장이 바이올린에서 울리며 12마디의 악절(마디1-12)을 마무리한다.

제1주제 부분에서 나타나는 세 성부의 관계는 1주제를 이루는 세 개의 동기가 세 성부에 골고루 전개되며 동등한 위치를 보인다는 것이다. 주요 동기는 각 성부에서 변형과 확장으로 골고루 나타나며 자리바꿈하여 역할을 동등하게 나눈다. 이러한 주요동기들의 움직임은 바이올린과 피아노반주의 역할을 동등하게 할 뿐만 아니라 피아노의 왼손 또한 자립적인 역할을 함으로써 세 성부

13) 어떠한 성부가 주제선율을 전개하고, 다른 성부는 그것을 화성적으로 반주하는 음악. 또는 그런 형식.

14) 다성부(多聲部) 음악.

15) 동기a의 리듬(♩+♩)의 순차하행 하는 음정윤곽에서 ♩+♩의 리듬으로 순차상행으로 변형된다.

의 폴리포니적인 풍부한 짜임새를 보여준다.

(2) 경과구 (마디13-29)

경과구는 관계장조인 C장조로 시작하여 제2주제의 e단조로 조바꿈 한다.

<악보2> 제시부 경과구, 마디12-29

<경과구>

12 *f* *p* *f* *f*

18 *p* *f* *f* *f*

24 *p* *p* *p* *p* *p*

CM : V₆ - $\frac{4}{2}$ I d의 리듬 d의 리듬 d의 리듬 I cm : V₆ - $\frac{4}{2}$

i d의 리듬 d의 리듬 d의 리듬 i GM : V₆ - $\frac{4}{2}$ I c의 변형

em : V -7 i₄ ii₆ V -7 i₄ ii₆ V V (HC)

경과구에서는 새로운 두 개의 동기d와 e가 제시된다. 먼저 등장하는 새로운 동기d는 두 개의 8분음표(♪ — ♪) 음형에서 처음 8분음표가 윗박으로 제시되어 내림박으로 떨어지는 리듬으로 이루어진다(마디14-15). 동기d의 윗박 리듬¹⁶⁾은 악장구성에서 경과적 역할을 하는 부분에서 자주 나타난다. 곧이어 제시되는 새로운 동기e는 동기a의 점4분음표와 8분음표 세 개(♪. + ♪♪)의 리듬에서 파생되어 붙임줄을 사용함으로 인해 ♩ — ♪♪의 다른 리듬으로 제시된다. 동기e의 리듬 또한 경과적 역할의 부분에서 주로 나타나며 자주 등장한다. 동기e는 점4분음표의 음에서 8분음표들이 상행이나 하행으로 움직이는 음정윤표를 갖는다(마디24-25). 경과구의 두 동기(동기d, e)는 음정관계보다 리듬이 동기의 중심이 되며 악장의 곳곳에서 자주 등장한다.

경과구(마디13-29)의 진행을 살펴보겠다. 새로운 동기d와 동기a의 변형¹⁷⁾이 2마디 단위로 번갈아가며 8마디 동형진행한다(마디13-20). 동기d와 a의 동형진행은 동기c의 변형¹⁸⁾을 만나면서 마무리 된다(마디20-23). 여기서 나타나는 세 성부의 관계는 처음 2마디(동기a의 변형)가 유니즌으로, 다음 2마디(동기d)에서 같은 리듬으로 동형진행 하며 하나의 움직임으로 진행한다. 그러므로 이러한 부분에서 바이올린 주자와 피아노 반주자는 서로 하나의 움직임으로 진행하여야 하는 친밀한 호흡이 요구된다.

다음 이어지는 진행(마디24-29)을 살펴보겠다. 동형진행을 마무리하던 동기c의 변형이 피아노의 오른손에서 선율적인 확장(마디24-25)을 이룬다. 그러므로 피아노 주자는 연주할 때에 동기c에서 온 변형의 멜로디(마디24-25)를 잘 들려주어야 곧바로 이어지는 선율적인 확장의 멜로디로 이어갈 수 있다. 이때 바이올린과 피아노의 왼손은 새로운 동기e로 동기c의 멜로디를 보조한다(마디24-25). 이러한 진행은 2마디(마디26-27) 후에 바이올린 성부로 동기c의 멜로

16) 내림박: 강박, 윗박: 약박

17) 동기a의 순차하행 하는 음정윤표가 완전5에서 완전8도로 확장되고 리듬은 8분음표로 진행하며 스타카토로 생동감을 더하였다.

18) 동기c의 점4분음표 음형과, 반음진행의 음정관계로 순차상행 한다.

디가 옮겨가고 피아노의 오른손, 왼손에서 동기e로 보조하며 역할바꿈 된다. 동기c의 멜로디는 2주제의 리듬을 예고(마디28)하며 마무리 한다.

경과구의 처음 시작부분에서 유니즌과 동형진행을 통해 하나의 움직임으로 진행하던 세 성부는 마지막 악절에서 한 성부의 멜로디(동기c의 변형멜로디)와 그것을 보조(동기e)하는 두 성부, 그리고 조성확립의 역할로 지속음을 나타내는 베이스(피아노의 왼손), 이렇게 네 개의 성부로 진행된다. 경과구는 이렇게 세 성부의 유니즌과 동형진행에서 네 성부의 각각 다른 역할로 나타나는 대조적인 구조로 전개되며, 조성이나 리듬적으로 다음에 진행될 2주제를 선취적으로 예고하는 역할을 한다(마디24-29).

(3) 제2주제 (마디30-61)

제2주제의 조성은 1주제와 딸림조 관계인 e단조이다. 제2주제적 부분은 크게 세 단락으로 나누어진다. 주제선율 부분(마디30-45)과 경과적 역할의 부분(마디46-53), 그리고 2주제의 종결군(마디54-61)이 그것들이다.

<악보3> 제시부 제2주제 , 마디30-54

< 제2주제 > d동기의 리듬에서 내림박의 음가 확장으로 모여 주제 선율을 이룸

주제 선율 *p* d리듬 변형 d리듬 변형 d d

대선율 *p* 10도 병진행 d d 10도 병진행 *p* 모방

V(HC) em : i -6 DM : V7 I am : vii i

주제 선율 *p*

em : V(HC) em : i -6 DM : V7 I am : vii i

d에서 온 윗박 리듬 d

d에서 온 윗박 리듬 *cresc.* d d

cresc. d d

em : V(HC) em : i⁶ iv i⁶

< 종결군 >

2주제 리듬 e의 변형 2주제 리듬 e의 변형 2주제 리듬 e의 변형 *p* *cresc.*

2주제 리듬 e의 변형 2주제 리듬 e의 변형 2주제 리듬 e의 변형 *p* *cresc.*

2주제 리듬 a의 변형 2주제 리듬 a의 변형 2주제 리듬 a의 변형 *p* *cresc.*

V₇ -₄ i⁶ V i⁶ vii⁶/₄ V i (PAC)

제2주제를 이루는 요소를 먼저 살펴보겠다. 제2주제의 선율은 동기d에서 파생된 윗박 리듬의 시작으로 이 리듬이 선율적인 요소로 모여 8마디의 주제선율을 만든다(마디30-37). 제2주제의 주제선율(마디30-45)부분은 바이올린에서 먼저 8마디의 주제선율이 시작되고 이 8마디의 주제선율의 반복(8+8)으로 이어지고 다음의 8마디(마디38-45)에서 역할바꿈하여 피아노의 오른손에서 주제선율이 나타난다.

제2주제의 주제선율 부분에서 세 성부는 3성의 대위법으로 주제선율과 대선율의 연속 모방적인 단락으로 진행된다. 각 성부의 도입은 10도 병진행¹⁹⁾을 이루며, 이러한 진행을 통해 세 성부는 유기적인 관계를 가진다. 그러므로 바이올린과 피아노 연주자는 어느 성부에서 주제가 진행되는지, 각 성부가 도입할 때 10도 병진행을 이루며 진행하는 두 성부는 어디인지를 파악하여 같은 느낌으로 따라갈 필요가 있다.

제2주제적 부분에서 경과적 역할을 하는 부분(마디46-53)을 살펴보겠다. 이 단락은 경과구에서 온 동기d²⁰⁾와 동기e의 변형²¹⁾, 그리고 2주제의 리듬²²⁾과 1주제의 동기a²³⁾의 변형으로 진행된다(마디46-53). 처음 3마디에서 동기d의 변형으로 이루어진 세 성부가 하행진행한다. 피아노의 오른손에서 먼저 시작된 동기d의 변형을 바이올린과 피아노의 왼손이 모방하며 하행한다. 이어지는 다음 진행에서는 제2주제의 리듬(♩ ♪ ♩ ♪) + 경과구의 동기(동기e의 변형)의 순서로 두 성부(바이올린, 피아노의 오른손)에서 함께 진행하고, 한 성부(피아노의 왼손)는 2주제의 리듬 + 1주제의 동기(동기a의 변형)로 두 성부와 대위하며 진행한다(마디49-53). 여기서 바이올린은 피아노 반주의 한 성부와 엮이며 같은 역할을 하고 하나의 움직임으로 진행하며 역할을 동등하게 유지한다.

19) 마디30부터 바이올린과 피아노의 왼손은 10도 병진행으로 진행된다. 마디32의 피아노 오른손에서 모방이 시작되면서 10도 병진행의 관계는 피아노의 양손으로 옮겨진다.

20) 동기d의 윗박 리듬으로 시작하여 내림박의 음가확장으로 나타난다.

21) 동기e의 리듬에서 파생된 것이다(♩ — ♩ ♩).

22) ♩ ♩ ♩ ♩의 리듬.

23) 동기a에서 완전5도의 음정윤패이 순차상행으로 나타난다.

바이올린과 피아노의 관계에 있어서 한 악기의 솔로와 반주가 아닌 동등한 실내악적 구성과 세 성부에 퍼져있는 동기들의 변형을 조화로움으로 이끌어 나타내려는 작곡가의 의도를 엿 볼 수 있다.

제2주제의 종결군(마디54-61)은 경과구의 동기e에서 온 변형²⁴⁾(마디54)으로 4+4의 8마디가 전개된다. 이때 각 성부에서 역할바꿈이 나타난다. 동기e의 변형은 두성부에서 반진행 관계로, 한성부는 으뜸음 지속으로 세 성부에 교차하며 나타난다.

<악보4> 제2주제의 종결군 , 마디54-62

24) 마디54-56, 바이올린: 동기e
 피아노의 오른손: 동기e의 리듬의 위치가 바뀐 형태이며 같은 음정의 유지로 진행된다.

처음 4마디(마디54-57)에서 동기e의 변형이 바이올린과 피아노의 왼손에서 반진행으로, 오른손에서는 으뜸음을 지속하는 형태로 나타나며, 다음 4마디(마디58-61)에서 역할바꿈 하여 반진행관계는 피아노의 양손으로 옮겨가고, 바이올린이 으뜸음지속으로 이어간다.

세 성부는 하나의 동기를 가지고 각각 다른 방향으로 진행하며 폴리포니적인 짜임새로 전개된다. 바이올린성부는 상행으로, 피아노의 오른손은 으뜸음을 지속하며 수평적인 방향으로, 왼손은 하행하며 바이올린과 반진행 구도를 이룬다. 이때 반진행하는 두 성부의 마디55부터 각 마디의 첫 박이 6도 병진행을 이룬다. 이어지는 4마디(마디58-61)에서는 바이올린과 피아노의 오른손의 역할이 바뀌며, 반진행하는 피아노의 양손이 옥타브로 확장되어 실내악적으로 풍부한 음향을 이루며 제2주제의 종결을 강조한다.

제2주제 부분의 구성을 도표로 정리하면 다음과 같다.

<표 5> 제2주제부분의 구성

| 부분/역할 | 마디 | 구성 | 조성 |
|----------|-------|-----------------|----|
| 2주제선율 | 30-45 | 8+8의 2주제 선율 | e |
| 경과적역할 | 46-53 | 4(폴리포니)+4(호모포니) | e |
| 2주제의 종결군 | 54-61 | 4+4의 폴리포니 | e |

(4) 코데타 (마디62-69)

코데타는 제2주제의 조성 e단조의 i를 유지하며 진행된다. 동기d에서 유도된 제2주제 선율의 변형이 2마디 단위의 하행선율을 만든다(마디62-65). 제2주제의 변형된 선율에서 동기d의 반음관계(마디63, C-B)가 나타나고 이 반음관계의 음형은 싱커페이션의 확장으로 반복하며 코데타의 마무리를 준비한다(마디66-67). 코데타는 발전부의 제1부분에서 전개될 제1주제의 동기a를 피아노의 왼손에서 예고하며 마친다(마디68-70).

<악보5> 제시부 코데타 , 마디62-70

<코데타>

62

2주제 선율의 변형

2주제 선율의 변형

2주제 선율의 변형

2주제 선율의 변형

d의 음정관계

d에서 온 음정관계

sf 리듬확장

sf 리듬확장

i

<제1부분>

68

1. 2.

1. 2.

a의 확장

am: i

B. 발전부

발전부는 총 네 개의 부분으로 나누어진다. 제1부분은 마디70-83, 제2부분은 마디84-119, 제3부분은 마디120-135, 제4부분은 마디136-163까지로 나뉜다.

제1부분(마디70-83)은 제1주제의 동기a를 사용하여 몇 개의 형태로 변형하며 두 성부(바이올린, 피아노 오른손)에서 호모포니적 짜임새로 전개한다.

제2부분(마디84-119)의 주요소재는 제1주제의 동기a와 c를 사용한다. 두 동기들에서 나타나는 변형과 전개방법에 따라 세 부분으로 나누어 전개된다.

제3부분(마디120-135)은 a단조의 V 권으로 조성을 확립하며 제4부분으로 가기 위한 경과적역할을 한다. 여기서는 경과구의 동기e와 d가 중심을 이루며 전개되고, 제1주제의 동기a와 c로 함께 마무리 된다.

제4부분(마디136-163)에서는 제2주제의 변형이 등장한다. 제1주제의 동기a와 제2주제의 리듬에서 온 변형이 만나 하나의 새로운 선율을 이루며 전개한다. 발전부의 마지막 부분은 새로운 형태의 선율이 전개되는 특징적인 구성을 보인다. 발전부의 구조와 구성을 도표로 제시하자면 다음과 같다.

<표 6> 발전부의 구조와 구성

| 발전부 | 마디 그룹 | 사용된 동기의 변형 | 구성 |
|------|-------|------------|-----|
| 제1부분 | 70-75 | 동기a | a-d |
| | 76-83 | | |
| 제2부분 | 84-91 | 동기a | F |

| | | | |
|------|---------|--------------------------|----------|
| | 92-109 | 동기a+c | F-a-d |
| | 110-119 | 동기a+c, 동기a | d-a |
| 제3부분 | 120-135 | 동기e, 동기a+c | a |
| 제4부분 | 136-151 | 동기a+2주제 선율에서 유도된 리듬 | a-d |
| | 152-163 | 동기a+2주제 선율에서 유도된 리듬, 동기d | B b -d-a |

(1) 발전부의 제1부분 (마디70-83)

발전부의 제1부분은 두 성부(피아노의 오른손, 바이올린)가 제1주제 동기a의 변형과 확장으로 진행한다. 발전부 제1부분에서 나타나는 세 성부의 관계는 한 성부의 보조적인 역할의 반주와 두 성부의 모방으로 주고받으며 비교적 단순한 편성으로 진행된다. 제1부분은 동기a의 변형으로 6+8(마디70-83)의 마디 그룹으로 나누어진다.

<악보6> 발전부 <제1부분> , 마디70-84

[발전부]
 <제1부분>

70

a의 리듬에서 유도된 변형. 확장

a의 변형. 확장

78

a의 변형. 확장

a의 변형. 확장

<제2부분>

dm : i iv₄ ii₂ V₃⁶

V₉/g V₉/c V₉/f FM : 1₄

처음 6마디(마디70-75)그룹은 동기a를 세성부가 모방(마디70-71)하며 d단조로 시작한다. 바이올린은 d단조의 화성을 동기a의 형태로 변형²⁵⁾하여 진행한다(마디70-75). 이어지는 다음 8마디그룹(마디76-83)에서 동기a의 선율적인 확장 형태가 두 성부(피아노의 오른손, 바이올린)에서 교대로 모방진행한다. 동시에 연속적인 V도의 화성진행을 통해 자연스럽게 제2부분의 F장조로 조바꿈

25) 동기a의(♩ ♪|♩) 점4분음표 음가에서 순차하행의 8분음표가 순차상행으로 변형된다. 8분음표의 음형 뒤에 나오는 4분음표의 도착음은 점2분음표로 음가가 확장되어 나타난다.

된다(마디76-79).

(2) 발전부의 제2부분 (마디84-119)

제2부분은 여러 번의 조성변화(F-e-a-d-a)를 거쳐 원조(a단조)로 돌아가는 과정을 보여준다. 제2부분은 제1주제의 동기a와 c를 중심으로 전개내용에 따라 세 부분으로 나누어진다. 전개내용은 동기a와 c가 대위되는 첫 번째 부분(마디84-91)과, 동기a와 c가 합쳐지는 두 번째 부분(마디84-109), 그리고 동기a를 통해 원조의 조성(a단조)으로 돌아가는 세 번째 부분(마디110-119)으로 구성된다.

<악보7> 발전부 <제2부분> , 마디84-120

<제2부분>

84

① c의 리듬에서 유도된 변형

② c의 변형

①의 변형

p 상행 하행 상행

p a

FM : I₄ V₇ I₄

90

②의 변형

c의 변형

a + c

cresc. *sf*

a

cresc. a + c *sf* c의 변형

V₇ FM : I₄ *sf*

97

a + c

sf a + c

a의 변형 a + c *sf* c의 변형 a의 변형

sf am : V₆ iv₆ V₇ a의 순차하행에서 온 변형

104

a + c

a의 리듬에서 유도된 변형

cresc. a + c *ff*

a + c *sf* c의 변형 *cresc.* a의 변형 *f*

sf dm : V₆ iv₆ V₇ i (IAC)

먼저 첫 번째 부분(마디84-91)을 살펴보겠다. 여기서는 동기a와 c의 변형으로 이루어진 선율이 바이올린과 피아노의 왼손에서 서로 대위하며 진행된다. 이 부분에서 두 성부(바이올린, 피아노의 왼손)는 제1주제부분(마디1-4)의 피아노 오른손과 왼손이 역할바꿈 된 형태로 나타난다. 피아노 왼손에서 지속음 사용과 함께 동기a를 반복하고 바이올린에서 동기c에서 유도된 형태²⁶⁾의 선율로 대위하며 F장조의 제1주제를 진행한다(마디84-91). 여기서 나타나는 세 성부(바이올린, 피아노의 오른손, 왼손)의 역할은 한 성부(바이올린)가 선율의 확장

26) 동기c의 접4분음표의 음가가 확장되어 ♯♯ — ♯♯의 리듬으로 진행되며 두마디 단위의 상행과 하행으로 새로운 멜로디를 만든다(마디84-87). 이 두 마디 단위의 하행과 상행은 마디 90-91에서 한마디 안으로 축소되어 한번 더 진행된다.

을 담당하고, 다른 한 성부(피아노의 왼손)는 그에 대위하며 조성을 확립하며, 나머지 한 성부(피아노의 오른손)는 단순한 펼침화음으로 반주하는 비교적 단순한 전개를 보여준다.

두 번째 부분(마디92-107)을 살펴보겠다. 여기서도 동기a와 c의 결합으로 이루어진 새로운 선율단편이 세 성부(바이올린, 피아노의 오른손, 왼손)에서 캐논(Canon)²⁷⁾으로 진행된다. 먼저 피아노의 왼손에서 동기a와 c리듬이 만나 하나의 선율(마디92-93)을 만든다. 이 선율은 곧바로 바이올린과 피아노의 오른손에서 모방하여 19마디의 캐논이 진행된다(마디92-110). 19마디의 캐논진행은 F-e-a의 조성변화를 거쳐 d단조로 완전종지한다(마디110). 이와 같이 제2부분에서는 3성의 캐논진행을 통해 제1주제 전개부를 진행하며 세 성부(바이올린, 피아노의 오른손, 왼손)가 모두 독립된 성부로 자리하며 동등한 역할로 나타난다(마디92-110).

이어지는 세 번째 부분(마디110-119)을 살펴보겠다. 두 번째 부분에서 3성의 캐논으로 세 사람의 연주가 진행됐다면, 여기서도 두 성부(바이올린, 피아노의 오른손)가 연주하는 단순한 편성으로 성부의 역할이 축소된다. 동기a의 변형²⁸⁾을 두 성부(바이올린, 피아노의 오른손)가 주고받으며 진행할 때, 피아노의 왼손은 마디 110의 첫 박마다 화성음으로 보조한다. 이때 화성진행은 V-i의 단순한 패턴을 반복하며 d단조에서 a단조로 자연스럽게 조바꿈하는 과정을 보여준다.

(3) 발전부의 제3부분 (마디120-135)

제3부분은 a단조의 조성을 확립하여 V권을 유지하며 제4부분으로 가기 위한 경과적 역할을 담당한다. 제3부분의 진행은 경과구의 동기e와 d의 변형으로

27) 음악에서 가장 엄격한 모방 대위법에 의한 작곡기법과 그 기법에 의한 악곡이름.

28) 마디72-73의 바이올린 성부에 나타난 동기a의 변형에서 유도되었다.

전개되며(마디120-131), 마무리는 제1주제의 동기a와 c를 사용한다(마디 132-135).

<악보8> 발전부 <제3부분> , 마디120-135

< 제3부분 >

The score consists of three systems of music, each with a piano (p) part and a violin (v) part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

- System 1 (Measures 120-124):**
 - Violin part: Starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5. Annotations include '역할바꿈' (role change) pointing to the eighth notes and 'e의 변형' (variation of e) pointing to the final E5.
 - Piano part: Accompaniment with chords and moving lines. Annotations include 'e의 변형' and 'cresc.'.
 - Chord progressions: V (HC), vii⁴/₃, V.
- System 2 (Measures 125-129):**
 - Violin part: Continues with eighth notes. Annotations include 'e의 변형' repeated five times.
 - Piano part: Accompaniment. Annotations include 'd의 윗바리듬에서 온 변형' (variation from d's upper rhythm) and 'd'.
 - Chord progressions: N₆, V⁴/₃, -₅, iv₆, V.
- System 3 (Measures 130-135):**
 - Violin part: Continues with eighth notes. Annotations include 'e의 변형', 'a에서 온 확장. 변형' (expansion variation from a), and 'c에서 온 확장. 변형' (expansion variation from c).
 - Piano part: Accompaniment. Annotations include 'f' and 'p' dynamics.
 - Chord progression: V (HC).

먼저 경과구의 두 동기(동기e, d)의 변형으로 전개되는 부분(마디120-131)을 살펴보겠다. 동기e의 변형이 바이올린과 피아노의 양손에서 모방적으로 진행된다(마디120-123). 이때 피아노의 왼손 베이스에서 도미넌트 음을 지속하며 a단조의 V를 확립한다. 이 부분(마디120-123)의 진행형태와 세 성부의 관계를 살펴보면, 경과구의 마디24-27의 부분과 유사하다. 마디124부터는 베이스성부(피아노의 왼손)에 동기d의 변형²⁹⁾이 합류하는데 이는 상행하는 바이올린과 대조적인 구도로 하행하며 진행된다. 동기d는 두 성부(바이올린, 피아노의 오른손)에서 연주되는 동기e와 대위한다. 동기d와 e로 이루어진 긴 프레이즈는 제1주제의 동기a와 c의 확장선율을 통해 자연스럽게 반중지하며 제3부분을 마친다(132-135). 제3부분에서 세 성부는 같은 동기의 변형을 리듬적으로 모방하며 마치 세 사람이 대화를 주고받는 듯한 흐름을 보여주고 있다.

(4) 발전부의 제4부분 (마디136-163)

제4부분은 제3부분의 a단조의 V를 이어받아 시작된다. 여기서는 제1주제의 동기(동기a)와 제2주제의 리듬이 만나 새로운 8마디의 선율을 만들어 전개한다(마디136-143). 이 새로운 선율은 바이올린과 피아노의 오른손에서 역할바꿈으로 한 번씩 제시된 후(마디136-151), 피아노의 왼손과 바이올린에서 캐논 진행으로 이어진다(마디152-159).

29) 여기서 동기d는 윗박 리듬에서 유래된 리듬이 내림박의 음가확장(♪ ♯ — ♯)으로 나타난다.

<악보9> 발전부 <제4부분> , 마디135-164

< 제4부분 >

135 *p* a의 음정유평에서 온 변형 2주제의 리듬에서 온 변형 a의 변형

V(HC) am : V⁵ i V₃ i₆ V⁶

141 2주제 변형

i V₃ i₆ b의 확장 a의 변형 2주제 변형

dm : V₆ i V₄

147 a의 변형 2주제 변형

i V₆ i V₄ i₆ a의 변형

B'M : V

153 a의 변형 2주제 변형

p *cresc.* *cresc.* 2주제 변형

I₆ V₅ I V₄ -₄ I₆ dm : vii₆

먼저 새로운 주선율의 진행을 살펴보면, 마디136의 바이올린에서 동기a의 변형³⁰⁾ + 2주제의 리듬에서 파생된 변형이 선율적으로 결합하여 8마디의 새로운 선율을 먼저 진행한다(마디136-143). 바이올린의 8마디 선율(마디136-143)이 끝나는 동시에 피아노의 오른손이 동기b의 변형³¹⁾으로 이루어진(마디143) 새로운 선율을 이어 받는다(마디144-151). 이때 d단조로 조바꿈되어 바이올린의 8마디 선율(a단조)과 다른 느낌으로 이어간다. 새로운 선율이 두 성부(바이올린, 피아노의 오른손)에서 교대로 한 번씩 진행된 후 곧바로 피아노의 왼손에서 Bb 장조로 새로운 선율의 캐논을 시작한다. 피아노의 왼손에서 시작된 캐논선율은 마디154의 바이올린에서 모방으로 전개된다. 캐논부분이후, 제4부분은 마디160에서 동기d를 함께 연주하는 두 성부(바이올린, 피아노의 왼손)를 통해 마무리된다(160-164). 제4부분의 처음부분에서 세 성부의 관계는 한 성부가 주선율을 담당할 때 다른 두 성부는 보조적인 역할을 담당한다. 하지만 캐논진행으로 이어지면서 마지막을 화려하게 장식하며 재현부로 이어진다.

30) 동기a의 변형: 동기a의 음가가 확장되어 나타나고 순차하행 하는 음정유평에서 파생되어 2주제의 리듬과 만나 새로운 선율을 만들며 이어간다.
 31) 동기b의 3화음으로 상행하는 음형에서 확장되어 나타난다.

C. 재현부

재현부는 a단조의 제1주제(마디164-175)의 재현으로 시작된다. 12마디의 확장된 악절구조에서 계속 상행하여 C장조의 경과구(마디176-181)와 연결된다. 경과구의 재현은 제시부의 경과구와 다른 형태로 진행되는데 제2주제의 구성과 연결되는 역할은 같다. 제2주제(마디182-205)의 재현은 관계장조인 C장조로 나타나며 제시부의 제2주제와 다른 조성관계를 갖는다. 제시부의 제2주제에서 딸림조의 e단조로 제시되었다면, 재현부에서는 관계장조인 C장조로 재현하면서 조성관계가 다르게 나타난다. 즉 관계장조를 제시부에서 사용하지 않고 재현부에서 사용하였다는 것이 특징적이다. 제2주제의 선율진행에서 역할바꿈이 이루어지는 시점(마디189)에서 원조(a단조)로 돌아오며 종결군의 재현으로 이어간다. 재현부의 코데타(마디214-221) 역시 a단조의 i를 유지하며 코다로 이어진다. 여기까지 모두 제시부의 구성과 동일하다.

코다(마디222-252)는 제1주제와 제2주제, 그리고 발전부의 전개내용을 함축하여 총체적으로 담아낸다. 이러한 코다에서 베토벤 중기음악에 나타나는 작품경향을 미리 엿 볼 수 있다.

(1) 제1주제 - 경과구 (마디164-181)

재현부의 제1주제는 제시부와 같은 a단조의 조성이다. 제시부 제1주제와 다르게 나타나는 점은 확장되는 12마디의 악절에서 경과구로 이어진다는 점이다(마디172-181). 확장된 4마디(마디172-175)에서 뒤의 2마디(마디174-175)가 변형³²⁾되어 C장조로 전조하며 재현부의 경과구와 연결된다(마디172-181). 재현부의 경과구는 제시부와는 다른 형태로 나타나는데, 제2주제의 리듬에서 온

32) 바이올린에서 동기b의 진행으로 계속 상행하고 피아노의 양손에서 동기a의 변형으로 반진행하며 악구를 확장한다.

변형이 선율적 요소로 변형되어 6마디의 하행선율을 이루며 전개된다(마디 176-181). 이때 하행하는 6마디의 선율 안에서 동기d의 반음관계가 주기적으로 나타남으로써 제2주제와 경과구 동기d의 선율적인 결합을 보여주고 있다.

<악보10> 재현부 1주제와 경과구의 연결부분, 마디171-181

<경과구>

(2) 제2주제 (마디182-205)

재현부 제2주제는 관계장조인 C장조로 재현된다.

<악보11> 재현부 제2주제부분 , 마디181-189

181 < 제2주제 >

CM : I V

186

ii am : V

C장조의 제2주제 선율이 피아노의 왼손에서 시작하여(마디182-189) 피아노의 오른손으로 옮겨가는데(마디190-197), 이때 조성은 원조의 a단조로 조바꿈되어진다. 세 성부의 관계는 제시부의 진행과 같이 3성의 대위법으로 주제선율과 대선율의 연속 모방적인 단락으로 진행된다(마디182-205).

(3) 종결군 (마디206-213)

재현부의 종결군은 a단조 조성이며, 진행은 제시부와 동일하다.

(4) 코데타 (마디214-221)

재현부의 코데타 또한 a단조 조성이며, 진행은 제시부와 동일하다.

(5) 코다 (마디222-252)

코다(마디222-252)는 제1주제와 제2주제, 그리고 발전부의 전개내용을 함축하여 총체적으로 담아낸다. 진행되는 내용의 순서는 ‘발전부의 제1부분 + 발전부의 제4부분 + 발전부의 제2부분 · 제2주제의 변형 + 제1주제 + 발전부의 제1부분 · 제1주제의 마무리’이다. 즉 코다는 모든 내용의 총 정리로 긴 내용을 함축하여 담아낸다. 코다의 진행을 구체적으로 살펴보자면 다음과 같다.

<악보12> 재현부 코다 , 마디222-252

[코다]

<발진부/제1부분> <발진부/제4부분>

222 *sf* *p* *cresc.* a의 음정유평에서 온 변형 2주제의 리듬에서 온 변형

228 *p* a의 변형 2주제의 변형 a의 변형

234 *cresc.* *p* a의 변형 2주제의 변형 c의 축소 변형 c의 변형

<발진부/제2부분> <제1주제>

240 *cresc.* *p* *pp* *sf* a의 리듬에서 유도된 변형 c의 변형 *ritar - dan - do* a의 변형 c의 변형 *a tempo* a

cresc. *p* *pp* *ff* 2주제의 변형 c의 변형 2주제의 변형 c의 변형 a의 변형

am : i V₃⁶ i V₃⁴ i am : i₄⁶ iv₆ i₄⁶ V i₄⁶ iv₆ i₄⁶ V(HC) am : i₄⁶

< 발전부/제1부분 + 제1주제의 마무리 >

The musical score consists of two staves: a piano part (bottom) and a violin part (top). The piano part starts with a *ff* dynamic and includes chord symbols: (dm : i), iv, V7, and i (PAC). The violin part starts with a *sf* dynamic and includes markings 'a' and 'c의 확장'. The score ends with a *pp* dynamic and a fermata.

코다는 d단조에서 발전부 제1부분(마디222-223)의 처음동기로 시작되어 곧바로 발전부 제4부분의 동기로 이어진다(마디224). 제4부분의 8마디의 새로운 선율이 4마디로 축소·전개된다. 이 부분은 제1주제 선율의 마무리를 담당하는 동기c를 통해 발전부 제2부분의 동기적 요소로 이어진다(마디238-241). 이때 제4부분을 매듭짓던 바이올린의 선율이 마디240에서 피아노의 오른손으로 옮겨가면서 발전부 제2부분의 동기와 함께 결합하여 진행된다(마디238-243). 발전부의 제2부분의 동기를 사용한 단락은 바이올린에서 캐논진행을 마무리 짓던 동기a의 변형(108-109)으로 전개된다(마디240-243). 제2부분과 제4부분이 결합된 이 4마디(마디240-243)의 진행은 제1주제의 등장(마디244)으로 마무리된다. 이어서 제1주제가 두 성부(바이올린, 피아노의 오른손)에서 함께 연주되고, 곧바로 네 성부(바이올린, 피아노의 오른손, 왼손의 성부, 하성부)로 확장되며 동기c의 코드진행으로 마무리하며 완전종지한다(마디244-252).

V. 결론

본 논문은 학문적인 연구와 연주가 미비하게 이루어지는 베토벤 《바이올린 소나타 제4번 Op. 23》에 대한 고찰이다. 베토벤 《바이올린 소나타 제4번》은 제5번 〈봄〉과 함께 1800-1801년 사이에 작곡되어 작품시기 중 초기로 분류된다. 같은 시기에 작곡되어 대중에게 잘 알려지고 많은 연주가 이루어지는 제5번에 비하여 제4번은 그리 주목받지 못하고 있다. 하지만 본 연구자는 제4번에 작품성이 내재되었다고 보고 이를 밝히고자 세밀한 분석을 시도하였다.

연구 목적에 도달하기 위해 먼저 베토벤의 작품경향과 10개의 《바이올린 소나타》에 대하여 살펴보았다. 베토벤의 작품경향에서 초기로 분류되는 제4번은 시기적으로 초기가 끝나갈 즈음 작곡되어 초기의 작품경향과 중기의 작품경향 모두를 담고 있다. 작품분석에서 보다 세밀한 관찰을 위해 분석의 범위를 제1악장으로 한정하여 테마모티브작업을 자세히 고찰하였고, 전체적인 형식과 화성진행을 살펴보았다. 그 결과 테마모티브작업을 통해 주요동기들의 변형과 움직임이 곡의 전체를 지배하며 풍부한 짜임새를 이루고 있었고, 이러한 동기들의 움직임은 세 성부(바이올린, 피아노의 오른손, 왼손)에 골고루 나타나며 발전부의 한 부분에서 변형과 확장으로 새로운 선율을 만들기도 하는 등 다양한 방법으로 제4번만의 특징점을 보여주었다. 작품에서 나타나는 각 성부의 동등한 역할을 보았을 때, 실내악적으로 중요한 두 악기 간의 친밀한 관계를 확인할 수 있었다. 뿐만 아니라 베토벤의 중기음악에서 나타나는 긴 내용의 코다를 보여주며 중기작품의 경향을 미리 선취적으로 드러내고 있는 실험적인 작품임을 확인하였다. 제1악장에서 사용한 Presto의 매우 빠른 빠르기와 단조의 조성을 사용하였다는 것 역시 10개의 《바이올린 소나타》 중에서도 처음 시도된 부분이었다. 이처럼 여러 가지 중요한 특징을 담고 있는 베토

벤의 《바이올린 소나타》 제4번은 10개의 《바이올린 소나타》 중에서도 결코 작품성이 뒤지지 않으며 다양한 특성을 갖추고 있는 것을 확인할 수 있었다. 그러므로 연주자는 제4번을 연주할 때에 각 성부에서 전개되는 선율이나 음형들이 어떤 동기에서 파생되어 왔는지 그 성격을 분명히 파악하여 각 성부에 나타나는 역할과 관계를 이해해야 한다. 이러한 연구 과정과 명확한 연주해석이 더욱 의미있는 연주를 이끌어 낼 수 있을 것이라고 생각한다.

참 고 문 헌

<단행본>

음악세계. 『베토벤』. 「작곡가별 명곡해설 라이브러리」.

서울: 음악세계, 2002.

이순열. 『베에토벤 評傳과 作品』. 서울: 현음사, 1984.

조수철. 『베토벤의 삶과 음악세계』. 서울: 서울대학교 출판부, 2002.

홍정수/김미옥/오희숙. 『두길 서양음악사 I 권(텍스트)』. 서울: 나남출판, 1997.

홍정수/조선우. 『음악은이』. 서울: 음악춘추사, 2010.

Green, Douglass M. 박경중 번역. 『조성음악의 형식(제2판)』.

과주: 삼호뮤직, 1977.

Grout, Donald J/ Palisca, Claude V/ Burkholder, J. Peter. 민은기, 오지희,

이희경, 전정임, 정경영, 차지원 공역. 『그라우트의 서양음악사 제7판(하)』.

서울: 이앤비플러스, 2007.

Solomon, Maynard. 김병화 번역 『루트비히 판 베토벤 1』.

과주: 한길아트, 2006.

<인터넷 자료>

<http://beeri.org/notes/beethoven-violin-sonatas.html>. 2017년 4월 5일 접속.

<학위논문>

김정임. “Beethoven의 「Violin Sonata No.5 in F Major Op. 24 “Spring”」의 연구.” 단국대학교 석사학위논문, 2008.

서원정. “L. v. Beethoven Violin Sonata No.4 in a minor Op. 23에 대한 분석 연구.” 이화여자대학교 석사학위논문, 2013.

이승주. “L.v. Beethoven의 Violin Sonata에 관한 연구.” 연세대학교 석사학위논문, 2000.

임정희. “Ludwig van Beethoven의 Violin Sonata No.7 Op. 30 No.2 in c minor에 대한 분석 및 연구.” 중앙대학교 석사학위논문, 2009.

ABSTRACT

An Analytical Study on
L. v. Beethoven 《violin sonata No. 4 in A minor Op. 23》 :
Focused on the First Movement

Choi, Se-ri

Department of Collaborative Piano

Graduate School of

Sungshin University

This paper aims to explore 《Beethoven's *Violin Sonata* No. 4》. Beethoven wrote No. 4(Op. 23) and No. 5, '*Spring*' during the years 1800-1801, which were the last years of his early compositional period. Even though No. 4 and No. 5(Op. 24) were composed in the same year, they have contrasting features and musical histories. Whereas academic studies and performances on No. 5, which is one of the most popular pieces have been actively sought, No. 4, has not gained as much attention. Therefore, by thorough research on No. 4, the thesis intends to reveal the quality of it as a work. The dissertation explores styles of

Beethoven's pieces and his ten *Violin Sonatas*. In order to conduct a close observation and analysis, the scope of research was limited to the first movement, focusing on identifying its musical structure, chord progressions and themes and motives. By recognizing themes and motives in the piece, it was found that changes of major motives and movements control the overall musical plan, forming an enriched structure. Not only that, it was also confirmed that those movements of motives are equally shown in three parts (Violin, the right and left hand of piano), and equivalent roles and close relations of the two important instruments as chamber music. In addition, using coda as a characteristic of the Middle Period allows the piece to represent the style of the Middle Period. Moreover, the use of presto and minor key in the first movement was the first attempt that was found among the 10 *Violin Sonatas*. Considering the multiple traits identified, it is confirmed that No. 4 has its own favorable values in terms of the quality of work just like the other 10 *Violin Sonatas*, and it also contains various characteristics as well as the styles of the First and Middle Periods.